

فصول

مجلة النقد الأدبي

المسرح والتجريب

(الجزء الأول)

المسرح وجسد الإنسان

التجريب والإيديولوجيا

الواحد والمتعدد

جماليات التلقي

مسارح آسيا

المسرح الحائقي

السياسة والمسرح

الوعي بالمكان

التشكيل الدال

مركز بحوث علوم المسرح
دراسات

متابعات

المجلد
الثالث عشر
العدد الرابع

شتاء ١٩٩٥

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ائمه المعارف اسلامی

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثالث عشر
العدد الرابع

شتاء ١٩٩٥



كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ائمه المعارف اسلامی
مرکز تحقیقات کتب و اسناد

المسرح والتجريب



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: مهير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفى

الإخراج الفني: سعيد المسيرى

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته

ناظمة قنديل

مكتبات: أمال صلاح

صالح راشد



مركز تحقيق وتطوير علوم إرسوى

● الأسعار في البلاد العربية:

الكويت ١٧ دينار - السعودية ٢٧ ريال - سوريا ١٢٣ ليرة - المغرب ٨٠ درهم - سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة - العراق ٢ دينار - لبنان ٤٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٦٦٧ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٠٠٠ فلس - قطر ٢٧ ريال - غزة ٢٦٦ سنت - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١٧ دينار.

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشاً + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات، مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً).

٢٥٠ قرشاً

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

● الإعلانات : تنطق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

المسرح والتجريب

(الجزء الأول)

• فى هذا العدد

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| ٥ | رئيس التحرير | - مفتتح |
| ١٢ | فوزى فهمى أحمد | - المسرح وجد الإنسان |
| ١٥ | عبد الكريم يرشيد | - المسرح والتجريب والمأثور الشعبى |
| ٢٥ | جلال حافظ | - ملاحظات عن التجريب فى المسرح |
| ٤١ | محسن مصيلحى | - التجريب والإيديولوجيا |
| ٥٢ | مايكل فاندن هوڤيل | - المسرح التجريبي ومفهوم الاتحاد |
| ٦٤ | فـاروق أوهان | - التجريب بين الكلاسيكية والحداثة |
| ٧٠ | سامع مهران | - الواحد والمتعدد بين المجتمع والمسرح |
| ٨١ | عبد الرحمن بن زيدان | - إشكال الغرب والخصوصيات فى التطوير المسرحي |
| ١٠٧ | مفيد قانع الحوامدة | - البحث عن صيغة مسرحية جديدة |
| ١١٨ | سوزان بينيت | - نظريات القراءة والمناظرة |
| ١٤١ | دينيس كالاندرا | - جماليات التلقى والمسرح |
| ١٥٠ | جيرى فيلنروسكى | - الإنسان والشيء فى المسرح |
| ١٥٨ | آن أوبرسفيد | - خطاب الممثل: الإيماء |
| ١٦٧ | عبد الرحمن عرنوس | - معملية التجريب المسرحي |
| ١٨٢ | كاييل برونكو | - أنطونين آرنو وحلم جزر بالي |
| ٢٠١ | جون جاكرو | - مسارح آسيا |

المجلد
الثالث عشر
العدد الرابع

شتاء ١٩٩٥



المسرح والتجريب

(الجزء الأول)

- ٢٠٩ - حسن عطية جماليات المسرح الحائق
- ٢١٩ - سالم أكويندي - علاقة النص بالعرض المسرحي
- ٢٣٣ - جميل دولان - التناولات النسائية للمسياسة والمسرح
- ٢٣٨ - جون أورد - دراجان كليك - الإرهاب والمسرح الحديث

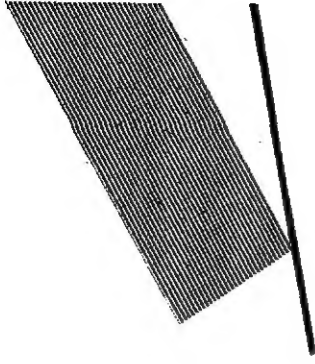
● متابعات

- ٢٤٩ - شاكر عبدالحميد - الوعي بالمكان ودلالته
- ٢٦٤ - حسين حماد - قراءة في كتاب الرواية والتراث السردى
- ٢٧٥ - أشرف عطية هاشم - التشكيل الدال: قراءة في «إشراقات» رفعت سلام



مركز تحقيق وتطوير علوم عربية





مفتتح

حين خططنا لإصدار مجلة «فصول» منذ سنوات بعيدة ، وضعنا قائمة بالموضوعات الأساسية التي كنا نريد للمجلة أن تعالجها في أعدادها المتلاحقة . وكان من الطبيعي أن نركز على الموضوعات التي كانت حديثة ، أو تبدو غريبة على الوعي الأدبي العام ، في مطالع الثمانينيات . وكانت البنيوية وما بعد البنيوية ونظريات الاستقبال كالهرمينيوطيقا والسميوطيقا والنقد النسائي موضوعات جاذبة ، شدتنا إليها بوصفها نظريات جديدة ، نحرص على تقديمها للقارئ العربي حرصنا على وصل هذا القارئ بمنجزات العالم الجديد . ولم يكن ذلك اغتراباً عن الواقع كما توهم البعض ، ولا بحثاً عن الجديد لمجرد الجدة ، أو حرصاً على الإغراب الذي يبهـر ، وإنما كان تأكيداً لحضورنا في عالم يتحول إلى قرية كونية صغيرة ، مع الثورة الهائلة في تكنولوجيا الاتصالات ، وتأكيداً لمعنى وجودنا في هذا العالم الذي يزد المتقدم تقدماً والمتخلف تخلفاً . ولم نتخيل ، قط ، أن التراث يمكن أن يكون عائقاً في الوعي بمشكلات العصر المعقدة ، ففي التراث جوانب تؤكد معنى التقدم الذي يضيف به اللاحق إلى السابق ، وتؤكد البعد الإنساني لتبادل المعرفة بين أبناء المعمورة الإنسانية ، بهدف تنميط النوع الإنساني - إذا جاز أن نستخدم عبارة الكندي الفيلسوف . وكان وعينا بمشكلات الحاضر يعنى إدراكنا أهمية أن نصل هذا الوعي بخبرات الماضي في كل مجاله وأقطاره ، وخبرات الحاضر بكل اتجاهاته في كل بقعة من المعمورة الإنسانية . ولم تكن «الأصالة» في هذا الفهم سوى الوجه الآخر من «المعاصرة» ، بالقدر الذي كان التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال ، الوجه الآخر من الحداثة .

ومع ذلك كله ، لم يخطر ببالنا ، حين خططنا للأعداد الأولى من مجلة «فصول» ، أن نخصص عدداً عن «التجريب» في الفنون والآداب بعامة أو المسرح بخاصة ، فقد كان مفهوم «التجريب» ، مثل مفهوم «الطليعة» ، مفهومنا نحاول أن نعيشه في مغامرة إصدار مجلة «فصول» أكثر مما نؤصل له أو نسعى إلى تأسيسه . وكنا في ذلك الوقت ، عام ١٩٨٠ ، أقرب إلى الحداثة المحافظة التي تتمرد على الواقع ، لكن مع الحفاظ على خيوط الوصل التي لا تنقطع مع صدمة المجاوزة المعرفية ، أو صدمة تأصيل الجديد الذي توجس منه الجميع ، فالحداثة التي تبنيها في

مجلة «فصول» كانت حداة الإضافة الكمية التي تأمل أن تتحول إلى إضافة كيفية، يتغير معها المجال والمدى بفعل التراكم. هل كنا على حق في ذلك؟ مسألة فيها نظر، وتتعدد فيها الآراء. غير أن المهم أن مجلة «فصول» سارت في خطى صاعدة وحقت الكثير، وكانت أعلى أعدادها في نسبة التوزيع الأعداد التي أصلت للاتجاهات المعاصرة تنظيرا وتطبيقا.

وأذكر، الآن، العدد الذي أصدرناه عن «المسرح» منذ سنوات عدة، تحديدا في يونيو ١٩٨٢. وكان عددا متواضعا بالقياس إلى غيره من الأعداد، لم يتسع لكل الكتابات الواعدة، ولم يفتح، بالقدر الكافي، على كل الأقلام العربية في محيطها الطليعي، فانغلق في أكثره على المعالجات التقليدية. كانت هناك دراسة تحدثت عن أنتون آرثو ومسرح القسوة، وثانية عن مسرح العبث في فرنسا، وثالثة عن قناع البرخية، ورابعة عن مسرح الحياة اليومية في فرنسا، وخامسة عن المسرح الحي في أمريكا، لكن بقية الدراسات ظلت أسيرة الدوائر المألوفة، والمناهج المطروقة. حتى مقال عبد الرحمن بن زيدان عن أدب الحرب في المسرح المغربي، وهو المقال الذي يؤكد معنى استقلال المسرح المغربي في بحثه الغاضب عن هوية قومية، لم يتعد عن هذه الدوائر تماما، ولم ينطلق من محاولة تأصيل «الشكل» عند الطيب الصديقي، أو تقنيات الغضب عند عبد الكريم برشيد، إلى طرح مفهوم عن «التجريب» في المسرح المغربي الجديد. ولم يكن من قبيل المصادفة أن الإشارة اليتيمة إلى التجريب في العدد الخاص بموضوع «المسرح: اتجاهاته وقضاياها» كانت في باب عروض الكتب، بعيدا عن الدراسات المعمقة والواقع الأدبي والمناقشات، إلى جوار العرض السريع للدوريات الأجنبية.

كان العرض الذي قدمه أسامة أبو طالب لكتاب جيمس إيثانز عن «المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم» (ترجمة فاروق عبد القادر) هو الوقفة العابرة الوحيدة عن التجريب في عدد عن اتجاهات المسرح وقضاياها، كما لو كان التجريب لم يصبح قضية ملحة على كل اتجاهات المسرح العالمي المعاصر بوجه عام، ومسرح العالم الثالث بوجه خاص. وقد حاول العرض الذي قدمه أسامة أبو طالب أن يستعرض التجريب في المسرح الحديث، تاريخه واتجاهاته، وعلاقته بالتراث، ومستقبل ما هو قائم منه. ولكن غلب على العرض التلخيص التاريخي لتعاقب إنجازات المسرح التجريبي، دون أية وقفة عند معنى التجريب المسرحي نفسه، ودون محاولة لتأصيل المفهوم، خصوصا في كتاب يهدف إلى الكشف عن حقيقة فكرة التجريب المسرحي ويربطها بجذورها، ويؤطر تجاربها داخل الصورة الكلية للاجتهادات، بدءا من الجذور حتى آخر التجارب طليعية، فيما يقول العرض.

والواقع أنني لا أريد التهوين من شأن عدد المسرح الذي سبق أن أصدرناه منذ ثلاثة عشر عاما، ولكنني أستهجد به بوصفه مؤشرا يؤكد أننا لم نكن مؤرقين بتأصيل مفهوم للتجريب في ذلك الوقت، لأن المفهوم لم يكن مطروحا بشكل ملح على الوعي النقدي، أو الممارسة المسرحية في عمومها. صحيح أنه كانت هناك مجموعات طليعية هامشية، متأثرة، مفككة، في الوطن العربي، تسعى إلى تأسيس مسرح جديد، وتجاوز التجارب الطليعية في العالم كله، لكن دون وقفة تنظيرية، أو اهتمام تأصيلي يفرض نفسه على الوعي النقدي، ويصوغ إنجازا يفرض نفسه في الحضور.

ويمكن أن نستخدم مجلة «فصول» نفسها بوصفها مؤشراً مرة أخرى، من حيث مجموع المقالات أو الأبحاث التي خصصتها للتجريب في أعدادها المختلفة. وأمامي، وأنا أكتب هذه الملاحظات، الدليل المفهرس لعشر سنوات (١٩٨٠ - ١٩٩٠) من المجلة، وهو دليل قيم أصدره مركز المعلومات والتوثيق في الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣. وبين ستين دراسة ومقالاً وعرضاً منشورة في مجلة «فصول»، عن المجالات الخاصة بالمرح، في هذه السنوات العشر، وهي نسبة ضعيفة عددياً بالقياس إلى الدراسات الخاصة بالموضوعات الأخرى، لا توجد دراسة واحدة تحمل عنوان «التجريب» في علاقته بالمرح أو غير المسرح.

هذا الموقف يعني، عندما أسترجع دلالاته اليوم، غياب الوعي التجريبي عن الكتابة، وأن ثقافتنا المعاصرة كانت لا تزال نائية عن الوقفة الفاحصة، التأسيسية، التأصيلية، التي تنتقل بمفهوم التجريب من علاقات الغياب إلى علاقات الحضور، ومن هامش الاهتمام النقدي إلى مركزه وبؤرته، ويعني أخيراً أن وعينا النقدي لم يكن، وأحسبه لا يزال، قادراً على مشاركة التمرد الجذري الذي يقتحم أفق الوعي الضدى بالمسلّمات المألوفة.

ولقد استمر هذا الموقف إلى أن أقيم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي للمرة الأولى عام ١٩٨٨. وكان المهرجان مغامرة جريئة، جسورة، فعلاً من أفعال التجريب، في بلد تغلب على ثقافته عناصر المحافظة، وينظر المهيمنون على مؤسسات الثقافة والإعلام فيه إلى المسرح نظرتهم إلى وسيلة التسلية والترفيه، وإلى التجريب بوصفه بدعة من بدع الهراطقة، خاصة في السنوات السادائية التي غلب عليها النفور من الثقافة الواعدة، والنظرة المستريبة إلى المثقفين بوصفهم أسرع الفئات خروجاً على الإجماع.

وكانت الدورة الأولى لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بداية وعد جديد، تعبيراً عن موقف طليعة آمنت أن التجريب كان، وسيظل، سمة لصيقة بالمسرح خاصة والفن عامة، وأن نزعة التجريب قد صاحبت الفنان المبدع منذ بداية الإبداع، وأنه بواسطة التجريب ومن خلاله تتناغم العلاقة بين الفن والحياة، وتتجدد صورة كل منهما وتزداد حيوية، في سياق التغير الاجتماعي الذي يغتنى بشيوع معنى التجريب وفعله الخلاق. ولعل هذا الفهم هو الذي دعا الطليعة التي فكرت في إقامة هذا المهرجان إلى عدم المبالاة بالهجوم على الفكرة، والمضى فيها قدماً، والإضافة المتوسعة في كل عام، والإلحاح على ضرورة اقتران الفعل المسرحي بفعل التجريب، اقتناعاً بأن ذلك إضافة جديدة إلى مهرجانات المسرح العربي القائمة من ناحية، ووعياً بأن الوخم الثقافي الذي يتمدد من المحيط إلى الخليج يحتاج إلى فعل جسور ينفضه من ناحية ثانية. ولم نشأ إدارة المهرجان أن تتوقف عند تعريف محدد للتجريب، بل أخذت بالحدود الواسعة للطليعة، وسلمت بحق الاختلاف ومغايرة الاجتهاد ودعمت الصلة المتحولة بين فعل التجريب وفعل الواقع. وتركت إدارة مهرجان التجريب للدول المشاركة أن تختار ما ترى هي أنه تجريبي، في إطار واقعها المسرحي واجتهادها الخاص. ولأن بداية هذا المهرجان كانت تنطوي على معنى التجريب نفسه، فقد حدثت الإفادة من الأخطاء، والإضافة إلى المحاولات التمهيدية الناجحة، والانطلاق بالاختبارات الواعدة إلى ما يكملها. وظلت مغايرة الفهم حادة الحدة التي تضع بين طرفي نقيض ما يطلق عليه اسم التجريب في هذا

القطر العربى أو ذاك. لكن ذلك كان الثمن الذى لا بد من دفعه لاحترام الاختلاف والتفاوت والتباين والتناقض والتعارض فى مستويات التجارب الإبداعية فى الوطن العربى.

وإذا كان المسرح فى العالم قد جدد نفسه بواسطة التيارات التجريبية المتتابعة، وإذا كان العالم الثالث أخذ يسهم بقوة فى ثقافة التجريب التى غدت، فى جانب منها، ثقافة للتحرر والتغيير والشورى، فلا شك أن الإلحاح على إقامة مهرجان دولى للتجريب، فى الوطن العربى، إنما هو إلحاح يمكن أن يسهم فى قضية التغيير الاجتماعى والثقافى، وتعميق معنى التطلع إلى الأفق الواعد من التجدد الذى لا يعرف حداً أو نهاية. وقد عاصرنا، فى مصر، ثم فى غيرها من الأقطار العربية التى انطوت على المجموعات الطليعية، فعلاً مسرحياً لم يتردد فى الاقتراب من فضاء التجريب، فى فترة المشروع القومى، حين انسرب الشك فى مطلقاته، وتجلت الشروخ فى بنائه. وقد ازداد هذا الفعل حدة فى اقترابه، أو مقارنته التجريبية، حين انكسر هذا المشروع انكساره المدوى، فكان لزاماً وضعه موضع المسألة. وحتى عندما بدا أن التجريب قد صمت، أو فرض عليه الصمت فى مصر، وأن معناه قد انتقل إلى علاقات الغياب فى الثقافة العربية السائدة، وتحول إلى معنى هامشى تماماً، طوال الفترة السائدة، فقد جاء مهرجان التجريب ليؤكد حضور المعنى التجريبى، ويدفعه إلى منطقة التأثير، وفضاء الإبداع. وفى الوقت نفسه يشرى الهوية القومية للفن، بما يمكن أن تنطوى عليه من إمكانات التنوع والمغامرة والوعى الضدى الذى لا تتناقض به هذه الهوية مع الوعى الجديد، بزوال الحواجز المكانية والزمانية بين البشر، فى عصر الأقمار الصناعية وتكنولوجيا الاتصال، وعصر انهيار الأنساق الكبرى، ونسبية المعرفة، وموت المؤلف، ونهاية التاريخ.

وها هو مهرجان التجريب، بعد ست دورات كاملة، قد فرض معنى التجريب على الكثيرين، وصدم الأذواق التقليدية بوعيه الضدى، ووضع المؤسسات التقليدية للمسرح موضع المسألة، وأسهم فى تأسيس وعى نقدى مغاير، وتكوين أجيال نقدية وإبداعية واعدة، وأكد أهمية التجريب فى كل أشكال الإبداع وأنواعه. وإلى جانب العروض العالمية والمحلية، فى هذا المهرجان، كانت الإصدارات المترجمة والمؤلفة، إبداعية ونقدية، تحمل فعل التجريب ووعيه إلى القارئ العربى للمرة الأولى على هذا النحو الكمى والكيفى. وأمامى، وأنا أكتب هذه الملاحظات، ثلاثة وأربعين كتاباً، من مطبوعات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، تضم إبداعات يونسكو، وكانتور، وبركه، ودار يوفو، وتوماس رينهارد، وكاريل تشرشل، وبوتو شتراوس، وجولى تايمور، ومرجريت دوراس، وإدوارد بوند، وفيرز فاسندر، وهيانز مولر، وجروتوفسكى، وميجيل اوسترياس، وأربال. وتضم مؤلفات نقدية ترتبط بأبعاد التجريب واتجاهاته وأقطاره. وللمرة الأولى، يطالع القارئ العربى، فى هذه الإصدارات، معنى دولية الخيال، ودروس ميلانو، وفصول أفنيون، ولغات خشبة المسرح، والزمن والحجرة، وأصل المشهد التجريبى فى المسرح الأمريكى المعاصر، والسينوجرافيا، وموت المؤلف المسرحى، والمسرح المتحرر، ومسرح الصور، وسحرة المسرح، وغير ذلك من الكتب المهمة التى تؤسس لوعى غنى بمعنى التجريب لدى القراء.

وكان من الطبيعى أن ترتفع المسرحيات والصيحات مهاجمة التجريب، فالتجريبىون هم الهرطقة الجدد، الملاحدة الحمر، المفوضيون التدميريون، دعاة الفتنة، غارسو الغواية، ناشرو الفساد، مضمرو الحرائق. وكان ذلك

كله طبيعياً ؛ فالتجريبيون هم المسوسون بالتغير، المهوسون بتمرد الوعي الضدى، محطمو الأوثان، الحالمون بالمستقبل الأنقى الذى يظل فى حاجة إلى الكشف، فأن تجرب يعنى أن تخرج على القاعدة، أن تكسر النمط، أن تحطم العرف، أن تستجيب إلى روح المغامرة الذى يبحث عن أفق مغاير، فلا يجد مراحه إلا فى الحركة والانطلاق والتأبى على القيد. وحين يوجد التجريبيون يوجد نقيضهم، وتتحرك الأوثان التى تخشى منهم. وقد هاجت الدنيا وماجت، قامت ولم تقعد، على مشهد وحيد فى مسرحية من مسرحيات إحدى دورات مهرجان التجريب. وظل دعاة الأخلاق النقليية والاتباع الجامد يشنعون على مسرحيات التجريب فى كل عام. وضجت قاعات مجلس الشعب، غير مرة، من صيحات المدافعين عن التقليد والتقاليد. وشهدت بعينى أكثر من واحد منهم ، وسمعت بأذنى أكثر من زعيم من زعمائهم يهدد بالويل والثبور . وأين ؟ فى قاعة مجلس الشعب التى شهدت دفاع سعد زغلول عن حرية الفكر التى حفزت طه حسين إلى تأليف كتابه عن «الشعر الجاهلى» ، وقادت العقاد إلى شن حملاته المعروفة على طغيان الملك فؤاد . ولماذا كل ذلك الهجوم على التجريب ومهرجانه ؟ أهو بسبب هذه المسرحية أو تلك ؟ أم بسبب دعوى الحرص فى إنفاق المال العام ؟ أم بسبب ما ينطوى عليه معنى التجريب نفسه ؟ أحسب أنه المعنى والمغزى والأفق المتهلب الذى لا يستطيع أن يوقفه أحد، إذا انطلق فعل التجريب من عقله ، وتحرر فى تدافعه ، وتحول إلى عاصفة ربيعية خلقة ، تهدد كل الأنساق الجامدة ، وتوقف النوم على جمود الواقع وثبات مطلقاته . والحق أن الهجوم على التجريب هو هجوم على كل ما ينقض معنى التسلط، الرأى الواحد ، اليقين المطلق ، التسليم الخانع ، الاتباع القانع ، التقليد العاجز ، النقل الدليل ، الإجماع القمعى . وهو هجوم على كل ما يزرع فى الإنسان روح التمرد ، المغامرة ، التطلع إلى المستقبل ، البحث عن أفق أكثر اكتمالا ، ووضع كل شئ موضع المسألة . وإذا كنا قد تعلمنا من ديكرات دلالة الكوجيتو الذى يقرن الوجود بالفكر ، فإن التجريب يعلمنا ما يدفع بالوجود إلى ذروة الحضور ، وبالفكر إلى فورة الإبداع ، وبالإبداع إلى قمة التحول ، حيث لا مكان للمطلق بل النسبى ، ولا وجود للثابت بل المتحول ، ولا اقتناع بحدود الإجابة المغلقة بل بالمدى المفتوح للسؤال ، ولا سلطة سوى سلطة الوعي الذى يتحرر ، ويعلم التحرر ، من الإذعان والخدر والخنوع الذى يتسرب إلى عقولنا ونفوسنا ، بحكم العرف والعادة والتقاليد والتقليد.

هذا المعنى العام للتجريب فى العالم المعاصر قرين إلغاء الحواجز المصطنعة بين الأنواع ، تخطيم الجدران الفاصلة بين الفنون ، وقرين تفاعل الفنون والأنواع والعلاقات؛ حيث المراح العفوى للجسد الذى يسط حضوره على خشبة المسرح ، عفياً ، غنياً ، متمرداً ، حائراً ، شاكاً ، راقصاً ، مغنياً ، محاوراً نفسه، ومحاوراً غيره، متموجاً بالوعد ، مرهفاً بالدلالة ، خالفاً جماليات الجسد فى الحركة وبالحركة ، وجماليات غياب الكلمة المنطوقة التى قد تصمت حين يتكلم الجسد ، ويقول ما تعجز عنه الكلمات ، ويصبح حضوره الكلمة التى تؤازرها الألوان والأضواء والنغمات . لكن هذا المعنى العام للتجريب لا يكتمل إلا بتتبع سياقاته فى العالم الثالث ، بعيداً عن المركزية الأمريكية الأوروبية التى هى نقيض لمعنى التجريب ومغزاه ، فالتجريب فى النهاية تدمير لسلطة المركز ، نفى لما أطلق عليه جاك ديريدا «مركزية اللوجوس» ، السبب الأوحده ، الأصل الواحد ، العلة التى لا علة سواها ،

السلطة التي لا تنازعها سلطة . ولم يكن من قبيل المصادفة ، والأمر كذلك ، أن تشيع في العالم الثالث فكرة الورش والمختبرات متعددة الاختصاصات، وأن يتجمع الباحثون والمبدعون بحثا عن تقنيات جديدة ، واستنباطا لمناهج أجد، وابتداعا لما يتناسب وعوالمهم ومشكلاتهم الخاصة. وكما تهتم أنشطة التجريب ، في العالم الثالث ، بقضية الهوية ، وتعدد المناهج ، وحوار التقنيات ، وتنوع الأساليب ، فإنها تسعى إلى تأكيد التراث الذي يتميز به التراث الشعبي ، والمعتقدات اليومية ، والحيوية العفوية التي ينطوي عليها سلوك رجل الشارع الذي لا يخلو من معنى الإبداع . وذلك ما فعله تجريبيون يشتعلون حماسا في بلد لا يختلف عن بلدنا في مستواه الحضارى وتطلعه إلى المستقبل ، وهو الهند ، حيث تلقى في الميادين ، أحيانا من يؤدي أداء مسرحيا ، يخترق به فعل التجريب عوالم القمع ، ويواجه كل مشكلات الواقع ، وأهمها مشكلة التعصب الديني . وقد هزنى ما شاهده من هذه العروض الحية في الميادين ، وتابعت الاحتفاء بذكرى واحد من هؤلاء المبدعين الهنود الذين فقدوا حياتهم لأنهم اقتحموا بفهم عرين التعصب الكره، داعين إلى التسامح الذي هو المناخ الطبيعي للإبداع.

وكان ذلك قبل أن تتسارع دورة إرهاب المبدعين في الوطن العربي، وينجح دعاة الإطلام فسى اغتيال عبد القادر علولة، أحد رموز الاستنارة الساطعة في الثقافة الجزائرية العربية المعاصرة، وأحد رموز التجريب المسرحي المعاصر الذي تصدى لسطوة القمع، وحارب غيلان التطرف والتكفير بالكلمة المنطوقة والكلمة المجسدة، وأثبت أن البحث عن تقنيات جديدة ليس فعلا من أفعال التسلية، وإنما هو فعل من أفعال المواجهة والتحدى، وإشاعة الاستنارة وسط أشباح الظلام وجدراته المتكاثفة.

هذا الفعل الذي يقرن التجريب بالتثوير، في الجهد الإبداعي للمجموعات الطليعية في الوطن العربي، هو الذي يقرن التجريب بالتثوير في مختلف أنواع الفنون، وينتقل بمعنى التجريب من فضاء المسرح إلى فضاء الحياة في شتى مجالاتها؛ حيث الثقافة التي يتمرد فيها العقل على النقل، والمجتمع الذي يبحث فيه التعدد عن حق الوجود، والفكر الذي يؤكد حضوره بتأكيد حريته، والإبداع الذي لا يكف عن التجريب لأنه لا يكف عن محاولة إغناء الحياة. وأخيرام المسرح الذي يؤدي دور الطليعة التجريبية، بحكم جماهيريته التي تنشر عدواها في كل أنواع الفنون حولها، بحثا عن أفق مغاير، وهوية مستقلة، وإنجاز يدفع من يشاهده إلى المشاركة في صنعه، لأنه يجد فيه ما يحقق المعنى الخلاق لحضوره في الوجود.

وها نحن، أخيرا، في مصر وغيرها من الأقطار العربية، نؤكد هذا المعنى الخلاق بتأكيد حضور التجريب. ونبدأ من المسرح لأنه الفضاء الذي تتجاوب فيه كل الفنون، والذي ينقل عدواه إلى كل الفنون. ونبحث عن هوية المسرح المتحولة، في غنى التعدد والاختلاف، في الوقت الذي نعيد اكتشاف هويتنا التي تثرى بالتعدد والاختلاف. ولذلك نقتحم دائرة جديدة علينا من دوائر التجريب المسرحي، هي دائرة الورش والمختبرات، حيث العمل الجماعي العفوى، وإطلاق سراح التعدد والاختلاف، والجدل بين الفرد والمجموعة، في فاعلية الحوار الذي يفضى إلى حلول إبداعية جديدة، ورؤى تقنية غير معروفة. وينتقل إلينا نشاط الورش والمختبرات، ولهبب البحث عن وسائل وتقنيات مغايرة، فنسعى إلى الاستفادة من الإنجازات التي تعرفناها في الهند، وأمريكا اللاتينية، وبوجسلافيا،

وغانا، وبولندا، وغيرها من دول العالم الثالث التى أكدت خصوصيتها، وتنوع عناصر هويتها، فى دوائر التجريب العالمى، وأثبتت أن التجريب ليس مغامرة العالم المتقدم المرفهة، وإنما هو حلم العالم الثالث المقموع ورغبته الإبداعية فى التحرر من التبعية والاتباع على السواء. وفى هذا المجال، نشط مركز الهناجر فى القاهرة نشاطا ملحوظا، فأقام الورش، ودعا بعض مخرجى التجريب فى العالم الثالث، لنقل خبرتهم إلى المبدعين المحليين، وذلك بالتنسيق مع أكاديمية الفنون التى ترعى أحلام التجريب الإبداعى فى مصر على مستوى المسرح، وتعمل على نقل خبرات التجريب فى العالم الثالث والحوار معها. وقد بدأت الأكاديمية خطواتها الأولى فى نقل خبرات العالم الثالث بواسطة الترجمة، واستضافة مبدعى العالم الثالث البارزين فى التجريب المسرحى.

وإذا كنت، فى هذه الملاحظات، أحتفى بالمسرح بوجه خاص، فذلك لأنى احتفى بحضوره الذى يؤكد معنى الديمقراطية، فالمسرح هو الفعل الإبداعى الجمعى الذى يجسد حق الاختلاف فى المجتمع، ويتجسد به فى بنائه الذى يقوم على التباين فى المواقف، والتعددية فى الاتجاهات، والحوار بين الشخصيات المتصارعة، تأكيداً للقيم التى تصون حق الاختلاف، وحقمية المغامرة، وتنوع الإبداع، وحرية الرأى، واندفاع الوجدان فى تأسيس ثقافة الغد التى يستنزلها فعل التجريب، حين يمتد بحضور الدولة المدنية إلى أفقها الآتى بأحلام المستقبل الأكمل والأنضر والأجمل.

وبعد..

فإننى، حين أقارن هذا العدد الجديد من «فصول» بالعدد الذى سبق أن أصدرناه منذ ثلاثة عشر عاماً، أجد الفارق لافتاً من حيث انتشار مفهوم التجريب وتأصله فى وعينا، واتساع مجالات الكتابة عنه، إلى الحد الذى أصبح معه هذا العدد بداية أعداد عن التجريب. وإذا كنا نحاول، فى هذا العدد، أن نربط التجريب برؤى متنوعة وتناولات متباينة؛ من نظريات التلقى والمشاهدة إلى مفهوم «اللائحة»، ومن المأثور الشعبى إلى الإيديولوجيا، ومن الكلاسيكية إلى الحداثة، فإننا نلح على البحث عن خصوصية تتصل بالهوية وهمومها التى تبدأ من جماليات «المسرح الحائق» لتواجه الإرهاب والعنف اللذين نشهدهما فى حياتنا.

ولا يسعنى، مع صدور هذا العدد، إلا أن اشكر كل من شاركنا بجهد؛ وأخص الزملاء والأصدقاء فى أكاديمية الفنون بالقاهرة وإدارة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى وإدارة مركز الهناجر للفنون، وأولهم فوزى فهمى رئيس الأكاديمية والعقل المدير للمهرجان، منذ أن أصبح ترجمة لفكرة طليعية من أفكار الفنان فاروق حسنى.

رئيس التحرير



المسرح وجسد الإنسان

نوزى فهمى أحمد*

الجماعة البشرية تتحلل عند انقطاعها عن فعل شيء، والفعل الإنسانى - بمعناه الواسع - هو العلاقة الفاعلة المزدوجة بين الجماعات. فساد اللغة الكلامية أدى إلى فساد الروابط الاجتماعية، وفساد التواصل يفقد الصلات البشرية جوهرها.

ورأى البعض أن التواصل الإنسانى لا ينشأ ولا يوجد داخل جماعة باللغة الكلامية وحدها، بل بكل الممارسات الاجتماعية التى تقوم بها الجماعات، بما فى ذلك الأمور المحسوسة والعلامات، فالبشر يتواصلون بالوجوه والملابس والأثاث والإيماءات؛ الاحتفالية منها والعفوية، والموسيقى.. إلخ، وكلها تقوم بدور يعادل اللغة الكلامية؛ إذ إن وظيفة التواصل ملازمة للممارسة الاجتماعية التامة، أكثر ما هى ماثلة فى اللغة الكلامية وحدها.

وبذلك، تعرضت اللغة الكلامية، باعتبار أنها ليست الوسيلة الوحيدة للتواصل، لنجوم شتته «الصورة» بحكم

ظاهرة اهتمام عروض المسرح الأوروبى المعاصر بالجسد الإنسانى، واختزال اللغة الكلامية، وتضييق مساحة استخدامها، والاعتماد الرئيسى على التعبير الجسدى وبناء الصورة المرئية، وهو ما نلاحظ تكراره فى العروض التجريبية التى تشارك فى مهرجان القاهرة الدولى التجريبى، وخاصة عروض البلدان الأوروبية، أمر تبرره معطيات الحضارة الأوروبية عبر تاريخها وتطورها؛ إذ تشكل «اللغة» وكذلك «الجسد»، باعتبارهما من وسائل الاتصال الإنسانى، مشكلتين مهمتين فى الثقافة الغربية، نالتا حظا كبيرا فى الدراسات المختلفة والمتنوعة، فلسفيا واجتماعيا وعلميا واقتصاديا.

فاللغة الكلامية تعرضت لعدد من الانتهات، حيث ثار عليها السرياليون والعشويون وغيرهما، وواجهت إدانات بزيفها وفسادها وعدم قدرتها على خلق التواصل الإنسانى، مما يؤدى إلى ضياع الفعالية بين البشر؛ إذ إن

* رئيس أكاديمية الفنون بالقاهرة.

مفهوم للجسد يرى فيه مرتكزا للفرد، وحدًا لعلاقته مع العالم، ويراه كذلك منفصلا عن الإنسان، وفي الوقت ذاته يعطيه حضوره، وشحبه بذلك التوهج الاجتماعي للكرنفالات والأعياد الشعبية التي كانت تؤكد الصلات بين الجسد الإنساني بوصفه كلاً، بل بين مفردات الكون جميعها، وانطلق على الجانب الآخر فن «رسم الوجه» من حيث هو تعبير عن الفرد ورمز له، عاكسا بذلك الاهتمام الجديد بأهمية الفرد ومؤكدا اختلافه وفرديته من خلال الوجه. ثم بانتشار عمليات التشريح للجسد الإنساني، وإضفاء المشروعية عليها، في مواجهة المحرمات والمحظورات كافة، بدأت الاستهانة بقيمة المعارف الشعبية وتصوراتها عن الجسد الإنساني، ومخطمت كل المفاهيم السابقة عنه، كاتصاله وامتزاجه بالعالم وتمائله بوصفه كلاً، وأصبح الجسد منقطعاً موضوعياً عن الكون والطبيعة والإنسان الذي كان يجسده. وتبدى الجسد البشري كمادة تشريحية يجرى تعرف بنيته الداخلية، ويظهر إمكان اقتناء جثث بشرية أو بعض منها، وتحول الجسد البشري بذلك إلى مادة للعرض والاقتناء، وسلبت المعارف العلمية عنه كل قيمة ذات طابع أخلاقي.

وتصارع في الثقافة الأوروبية تياران يشكلان رؤيتين للجسد الإنساني، وهما تيار ما يسمى «الثقافة العالمية» التي تستمد معارفها من العمليات التشريحية والفيزيولوجية، التي يقترن الجسد لديها بالملكية، وتراه مختلفاً عن الإنسان الذي يجسده، وتميزه بصفته. والتيار الثاني هو ما يسمى بقايا «الثقافة الشعبية» التي تعيش على تراثها وخبراتها المتوارثة، والتي يقترن الجسد لديها «بالكينونة»، وتصر على الوحدة الجوهرية بين الإنسان وجسده. ثم بدأ يتحرر بعض الناس من تقاليد الثقافة الشعبية الشائعة، نتيجة تراكم الأشكال الجديدة للمعارف، خاصة عندما انتقلت هذه المعارف من مرحلة التأمل إلى مرحلة العلم الفعال، وكان أيضاً للانقطاع المعرفي الذي أحدثه جاليليو وغيره أثره المهم، كما أن

تزايد أهمية منظومات العلامات غير الكلامية في المجتمع. إذ أصبحت الرسائل غير الكلامية ذات قيمة في التواصل الإنساني، مع تحفظ لا بد من تأكيده، وهو أن كلا من «الصورة» و«الكلام» يزيد من قيمة الآخر أو ينقصها، ولكن لا يحد أحدهما الآخر.

كما كشفت الدراسات التي تمت في أوروبا، عن أن الجسد البشري يحظى باهتمام ملح، كان من نتائجه أن أفرز تراجعاً في مفهوم «الشخص» أدى إلى أن أصبح «الجسد» يعد ملكية للإنسان أكثر منه جوهر له، أو أصلاً للتعريف به، وتوارت التقاليد الشعبية التي كانت ترى في الجسد البشري موجة للاتصال والاندماج الإنساني، بل الرابط للإنسان مع الجماعة والطبيعة والكون، باعتبار أن الكون جسم حي يتجدد بشكل مرحلي بتجدد إيقاعاته. وكانت الكرنفالات الشعبية تجسد هذا الامتزاج والترابط بلا تمييز بين الجسد الإنساني والعالم؛ فالكرنفال لا يقسم الناس إلى ممثلين ومشاهدين؛ إذ هو يسقط كل أنواع المسافات التي تفصل بين الناس، فالناس تعيش الكرنفال ولا تتفرج عليه، وهو يقوم أساساً على إلغاء التمايز بين البشر جسدياً واجتماعياً، ويعمق «عدم الكلفة» بين الإنسان والعالم، فهو يقرب الناس ويوحدهم، من خلال لغة كاملة غير كلامية، ويصعب أيضاً ترجمتها إلى لغة لسانية. وتتكون اللغة الكرنفالية من الأشكال الرمزية الملموسة، في شكل مجموعة من الحركات والإرشادات الإيمائية الكرنفالية، وهذه اللغة غير اللسانية تجسد موقفاً من العالم تنظم فيه العلاقة المتبادلة بين الإنسان والإنسان والعالم، في شكل حسي ملموس، وهذا المفهوم الكرنفالي هو حصاد تراكمات لتجارب حياتية عبر آلاف السنين، بين جماهير شعبية جد واسعة في المجتمعات الأوروبية المختلفة.

وعندما تأسست النزعة الفردية في المجتمع الأوروبي، صار الجسد يدل على الحدود بين فرد وآخر، وتشكل

لما يسمى «التشريح السياسى للجسد» الذى يجعله أفضل إنتاجا، بمعنى أن يخضع لتكنولوجيا الانضباط والانتظام، وينحصر الجسد فى بعد واحد هو البعد الإنتاجى؛ بحيث يصبح النموذج للجسد هو الإنسان الآلى، هل تتآكل كل نشاطات الجسد البشرى أمام المخترعات الحديثة.

ويحفر المسرح الأوروبى فى تاريخ ثقافته ويستدعى تراثه ويحاوِّره. ترى هل يطرح تجاربه المعاصرة تلك التى تعتمد على الجسد الإنسانى واللغة غير الكلامية، للعودة إلى المفهوم الكرنفالى، بمعناه الفكرى وصيغته الفنية، التى تجسد اتحاد الجسد الإنسانى مع كل أفراد ومع العالم والكون، ويستلهم كذلك اللغة الكرنفالية، غير اللسانية، التى تؤكد هذا الموقف المشحون بالمساواة والحرية، والعلاقات المتبادلة بين الأشياء، وإلغاء المسافات الفاصلة بين البشر، وإشاعة روح عدم الكلفة، والتحرر من سلطة أى شكل من أشكال الواقع القائم على التمايز، والسماح للجوانب الخفية من الطبيعة البشرية والنشوة الباطنية، بالتكشف من خلال شكل ملموس ومحسوس ومعيش، يبرز قدرات لامتناهية للجسد الإنسانى، باعتبار أن الجسد هو موطن المعنى.. أم ترى أن تجريبية المسرح الأوروبى تجريبية شكلية من غير ذى تأسيس!!

طرح النموذج الميكانيكى، بوصفه مبدأ لفهم العالم عقليا، أفرغ الطبيعة من أسرارها، وأحالها إلى «لعبة ميكانيكية». وساهمت الاكتشافات التقنية واستخدامها، كالتليسكوب والميكروسكوب وغيرهما، فى نفى كفاءة الحواس البشرية، وذلك بظهور استخدامات للحواس منفصلة عن الجسد الإنسانى؛ الأمر الذى أكد الانقطاع بين «الحواس» و«الحقيقة»، وعمق التمييز بين الإنسان وجسده.

وقد أفرز الإنشقاق التقنى تباعدا بين الإنسان والجسد، كما أن انتشار الآليات استزرع لدى الإنسان شعورا بالقوة، غدت رغبة السيطرة لدى التكوينات الاجتماعية الجديدة، وتم إخضاع الإنسان لنموذج الآلة، والصاقه بها، دون أن يتميز عنها، واحتزل الجسد الإنسانى فى حدود وظائفه إلى مجرد هيكل ميكانيكى تمارس عليه مجموعة من الأنظمة التى فرضت نفسها بالقدر الذى أصبح معه الجسد قابلا «للاستخدام» ومطالب «بالانقياد»، وتحدد التوجه بأن لا سلطة إلا لمن استغل الجسد وامتلكه، ولا جسد خارج دائرة السياسة والاستثمار السياسى، وأن السلطة هى فن صناعة الأجساد.

من هنا، يستجوب المسرح الأوروبى حضارته، ويبحث عن الجواب الثقافى للسؤال المطروح: هل يخضع الإنسان



المسرح والتجريب والمأثور الشعبي

بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا

عبد الكريم برشيد*

كل شيء يبدأ من الاحتفال وفي الاحتفال. يبدأ منه ويمضي إليه. وقد يغيب، ثم يعود إليه، يعود مع الدورة الاحتفالية التي ترافق الحياة والأيام ودورة الطبيعة.

إن الاحتفال - في معناه الحقيقي - ماذا يمكن أن يكون سوى أنه تحرر - تحرر بصيغة الجمع - تحرر هو أو لا يكون.

عندما أريد لا بد أن أقدر. وعندما أقدر، ينبغي أن أفعل ما لا يمكن إلا أن يكون...

من البيان السادس لجماعة المسرح الاحتفالي - صلا - ٩٣، المغرب.

تقديم أولى:

في البدء لا بد من التساؤل التالي:

- بين المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، هل هناك علاقة أو علاقات ما؟ وإن كانت، فما طبيعة هذه العلاقة أو العلاقات؟

نحن هنا أمام مثلث يتشكل من الأضلاع التالية:

- المسرح.

- التجريب.

- والمأثور الشعبي.

* كاتب مسرحي وناقد، الرباط، المغرب.

وبهمننا - بلاشك - أن نعرف هذا المثلث، وأن نقارب لغاته وحواراته ومصطلحاته وآلياته الداخلية. إن المسرح والمأثور الشعبي لا يختلفان، وعلاقتهما - أحدهما بالآخر - هي علاقة قديمة وعريقة جداً جداً. وما المسرح اليوناني - في حقيقته - إلا قراءة أخرى، أو كتابة جديدة، للمأثور الشعبي اليوناني. ولكن التجريب الذي له علاقة بالعلوم البحتة، والأشياء كان دائماً فعلاً لا شعبيًا - كيف يمكن أن نربطه بالمسرح؟ لا أحد يجادل أن المسرح هو بالأساس فن شعبي، وهو أيضاً تظاهرة ميدانية مفتوحة. وبذلك، يكون الاختلاف، وليس الائتلاف، هو أساس العلاقة الكائنة أو الممكنة بين هذه الأضلاع المكونة للمثلث.

إن المسرح فعل ميداني، والتجريب فعل معلمي ومخبري، فهل يلتقيان؟ وكيف؟ وبأي الأدوات أو الآليات يمكن تحقيق ذلك؟ إن المسرح حالات وإحساسات وقضايا وتصورات وهلوسات ومقامات وافتراضات وخيالات وتوقعات وتنبؤات وشطحات ذهنية ونفسية وروحية. أما التجريب، فهو نتائج محسوسة وملموسة، وهو فعل مغلق ومحدود ومحدد - في الزمان والمكان - ونتائجه يدركها العقل، وحده، أما الذوق الفني فلا محل له من الإعراب في هذا التجريب.

إن الحديث عن المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، يجعلنا نقف، وجها لوجه، أمام التساؤل التالي: كيف يمكن - نظرياً وإجرائياً - أن نوحّد بين الأطراف، أو الأضلاع، وأن نمد بينهما جسراً من التفاهم والتكامل والتجانس والانصهار؟

والجواب عن هذا التساؤل سوف يأتي في تضاعيف هذه المداخلة.

مورفولوجيا الموروث الشعبي:

إن التراث هو الذاكرة الحية؛ الذاكرة الموشومة بالصور والأصوات والألوان وبالوقائع التي لها ألف معنى.

هذه الذاكرة، قد يكون معناها الالتفات إلى الماضي، ولكن: ما الماضي؟ وهل الماضي يمضي فعلاً؟ وإذا مضى، فإلى أين يذهب؟ إن التراث - في معناه الحقيقي - هو الحاضر، ولعل هذا ما جعل فؤاد زكريا يقول: «إن الصراعات الحقيقية حول التراث هي في الواقع صراعات حول الحاضر». إن الحركات الأصولية - في العالم العربي والإسلامي - تناضل باسم الماضي، ولكنها في حقيقة الأمر لا تفعل ذلك إلا من زاوية واحدة فحسب.

لا وجود لتراث خالص، تراث مستقل ومنعزل عن الورثة الحقيقيين، وعن الفاعلين فيه والمنفعلين به. إن

- إن التجريب هو فعل يتحرك ويمشي، وذلك باتجاه الممكن باتجاه الآتي، وباتجاه المفترض، إنه رهان على حقائق، غائبة أو خفية أو ملتبسة، وإن أقصى حد يمكن أن يصل إليه هذا الفعل هو حد المحال.

- أما المأثور الشعبي فهو «شيء» له انتماء إلى الماضي، وإلى الكائن، وإلى الذي كان، إنه الحضور، في الجد أو في محمولات الجد، وهو المعروف والمألوف، وهو الواقعي والواقعي، وهو الملموس والمحسوس، وهو المتخيل أيضاً.

إن التجريب هو بالأساس فيض من الممكنات والاحتمالات، إنه مغامرة، قد تصل حد المقامرة، مغامرة قد تكون ناجحة وقد تكون فاشلة، وما أكثر المحاولات التجريبية الفاشلة في تاريخ العلوم والفنون والصناعات.

هذا، إذن، عن علاقة التجريب بالمأثور الشعبي، فماذا عن علاقة التجريب بالمسرح؟

إننا نعرف أن المسرح هو فن / أدب / علم شعبي، هكذا كان دائماً، وهكذا سوف يبقى. أما التجريب، فهو فعل نخبوي بامتياز، فعل تقوم به الصفوة العالة، وتفهم آلياتهم الصفوة أيضاً، وذلك قبل أن تنتقل نتائجه الناجحة إلى عامة الناس.

إن المسرح ينطلق من نزعة احتفالية ومن وعي حسي، ومن رؤية وجودية خاصة؛ رؤية قد تكون مأساوية، وقد تكون «عيدية»، وقد تكون رؤية مركبة. وكل رؤية - كما نعرف - لا بد أن تستيع موقفاً معيناً من الوجود.

أما التجريب - على العكس من هذا تماماً - فهو ينطلق من نزعة علمية خالصة؛ لا ينطلق من الذات، ولكن من الأشياء. وبذلك، فهو ليس رؤية وليس موقفاً، وإنما هو فعل لاستنتطاق الأشياء ولاستخراج القواعد والقوانين التي تسكنها.

وبشاط: الرنخ والتجار وأسواق النخاسة وحفلات السكر
والعريفة ومجالس اللهو والمجون وهز البطن.

هذا التراث نفسه، هو عند السلفيين العرب
والمسلمين شئ آخر؛ إنه صورة للعلم والعمل وللعدل
والإحسان والحكمة والفلسفة والتكافل الاجتماعى. إنه
مجالس للعلماء والفقهاء ولعلماء اللغة والطب والفلك
والتاريخ والعمران.

إن هذا التراث - إذن - تتعدد أبعاده ومستوياته،
وفى تنوع قراءاته وقرائه - يحتاج إلى رؤية علمية؛ رؤية
غير إيديولوجية، تكون عامة وشاملة ومتحركة وغير
منحازة، إلا إلى الحق والحقيقة وإلى ما يخدم القيم
الإنسانية، الثابتة والمتجددة دائماً.

هذا التراث له عند الماركسيين وجه، وله عند
الليبراليين وجه آخر، وله عند الوطنيين المتعصبين وجه،
وعند القوميين وجه آخر مختلف ومغاير، وله عند
المستشرقين العلماء وجه مناقض تماماً. وفى أغلب هذه
الوجوه، لا يحضر التراث، فى حقيقته، ولكن يحضر
الإسقاط الإيديولوجى.

هذه الانتقائية القائمة على الإقصاء، هى التى
ظلت تتحكم - لزمان طويل - فى رؤية المسرحيين
العرب، وفى إبداعاتهم المختلفة. فالذين ينادون بالسياسة
والتسييس ينتقون مواقف وشخصيات وحالات خاصة من
هذا التراث. أما أهل الوعظ المنادون بالإحسان والأمر
بالمعروف والنهى عن المنكر، فينتقون مواقف أخرى
وشخصيات مغايرة، وبذلك فقد بات ضروريا اليوم أن
يستعيد هذا التراث حقيقته، وأن يتعد عن الإيديولوجيا،
وأن يقترب ما أمكن من العلم ومن التجريب العلمى،
ومن جوهر المسرح الحق، القوائم أساساً على إعطاء
الكلمة، وليس فرضها، بعبائها لكل مكونات الفعل
المسرحى، ولكل الجهات التى تمتلك وجهات نظر
مختلفة متنوعة.

التراث هو نحن، وهو يحيا بحياتنا، ويموت بَموتنا، وهو
يتسع باتساع اهتماماتنا وآفاقنا، ويضيق بضيق قضايانا
ومحدوديتها. إن السلفيين، قد قالوا دائماً، ويقولون:

- كما كان هذا التراث - فى الماضى - علينا أن
نكون نحن فى الحاضر. أما روح هذا العصر - وروح
المسرح أيضاً - فيقتضيان أن نقول ما يلى:

- كما نكون اليوم - هنا - ينبغى أن يكون تراثنا.

إن التراث الحق هو التراث الموظف توظيفاً حقيقياً
وواقعياً وعلمياً، فما معنى أن تراث شيئاً قد تكون له قيمة
كبيرة، ولكنك لا تعرف معناه ولا مغزاه، ولا تعرف لأى
شئ يمكن أن يصلح. وإن أى تراث - كيفما كان - لا
يجد له وظيفة فى الآن، لابد أن يبقى بلا فائدة، وبلا
معنى. إن الموروث الشعبى لا يستمد قيمته الحقيقية إلا
من العلاقة، أو من طبيعة هذه العلاقة أو تلك. إن
الارتباط بالموروث، من خلال علاقة التقديس، لا يمكن
أن يعطى - فى النهاية - إلا موروثاً جامداً وثابتاً وميتاً
ومنحطاً. أما العلاقة الميكانيكية به، فإنها لا يمكن أن تنتج
تراثاً متحركاً، وأقصى ما يمكن أن تعطيه هو موروث
أحادى البعد والمستوى؛ موروث لا يفعل ولا يفعل،
ولا يؤثر ولا يتأثر، ولا يغير ولا يتغير.

إن أسلم علاقة وأضمنها، وأكثرها مردودية، فى
العلاقة الجدلية، هى العلاقة التى تأخذ من التراث شيئاً
وتعطيه أشياء، والتى تقرأ منطوقه وصامته، والتى تلامس
سطحه وتخفر فى أغواره، والتى تترجم غيابيه حضوراً،
وسكونه حركة، وماضيه حاضراً ومستقبلاً، والتى تتدخل
فى وجهة هذا التراث - أو ذلك - وتجعله يمشى فى اتجاه
ما هو إنسانى وحيوى ومدنى وحقيقى وعقلى وعلمى
وعيدى.

إن التراث العربى والإسلامى ليس تراثاً واحداً
موحداً؛ فهذا التراث فى الغرب الأوروبى يتخذ صورة
خاصة؛ فهو الجوارى والقيان والعبيد والحريم والجلادون

مورفولوجيا التجريب المسرحى:

وبعد الحديث فى التراث، أو عن التراث، يمكن أن تنتقل إلى التجريب المسرحى، سواء كان ذلك فى واقعه العام أو فى واقعه العربى، ونبدأ مرة أخرى بالتساؤل.

- التجريب المسرحى، كيف يتأسس؟ ومن يؤسسه؟ ولأى هدف؟

ثم أيضاً:

- ما شروطه ومكوناته وما حدوده وأخلاقياته - إن كانت له حدود حقيقية وأخلاقيات؟

فى المسرح - كما فى غيره من العلوم والفنون والآداب والصناعات الأخرى - يمكن الإشارة إلى الأسس التالية:

الجزءة:

وهى مطلب ضرورى وحيوى؛ وذلك لأن من يجرب لابد أن يصطدم بلائحة طويلة وعريضة من المنوعات والمحظورات والمحرمات، وبذلك، فقد كان التجريب - فى معناه الحقيقى - فى حاجة إلى أن يكون صدامياً بالضرورة. إن الأمر إذن يتعلق بكتابة ما لم يكتب، بتقديم ما لم يقدم، بالدخول فى الفضاءات البكر، الجديدة والمتجددة.

والمشهد المسرحى حالياً - على امتداد الخارطة العربية - يؤثث الصمت والخوف والقناعة بالموجود، ويعيش فيه المسكوت عنه، وتتصب داخله علامات المنع وكثير من صور النفاق الاجتماعى والتنقية السياسية. وبذلك، فقد كان هذا المسرح فى حاجة مؤكدة إلى حركة قوية من الجرأة ومن الجسارة التى يسميها المغاربة «الدماسة».

الحرية:

وهى شرط الجرأة وشرط كل إبداع مشاغب ومشاكس وصدامى.

إن الإبداع الحق يحتاج، دائماً، إلى أن ينتفس بشكل طبيعى، وذلك داخل أجواء نقية وصحية؛ أجواء غير اصطناعية بالضرورة، يحيا فيها الإبداع، وينمو، ويتمدد، ويؤدى رسالته، وذلك فى غياب تام لأية رقابة خارجية أو لأى شكل من أشكال العقاب والقهر.

إن التجريب الحق هو محاولة جادة وجديدة للخروج من المملوكية إلى الحرية، من الجبر إلى الاختيار، ومن الواحد الأوحى إلى المتعدد، ومن الكائن إلى الممكن، ومن المنغلق إلى المنفتح. وهو كذلك محاولة أو محاولات للتحرر من الجاذبيات المختلفة والمتعددة: جاذبية الشباك وإغراءات الجمهور وإغراءات السلطة ونعيمها الأرضى ورزائها، وجاذبية النقاد وقواعدهم المدرسية وقوانينهم القديمة والبالية والمستهلكة، وجاذبية المركزية الغربية، وذلك بترسانتها المعرفية والجمالية والإيديولوجية الرهيبة والقامعة، وبكل مدارسها واتجاهاتها واجتهاداتها المختلفة والمتنوعة، وجاذبية المسرح الكامل والملمب المستورد والجاهز للاستعمال، وجاذبية اليومى، بكل حقائقه وأوهامه، وبكل شعاراته المستفزة والمغرية.

إن التجريب حرية بالأساس، هو هكذا أو لا يكون: حرية فى التفكير وإعادة التفكير، والدخول بالتفكير فى «اللامفكر فيه».

هذه الحرية - فى معناها الحقيقى - تقوم أساساً على الاختراق، وعلى محاولة النفاذ إلى الجانب الآخر. إن الواقع المادى له حدود ثابتة، والمطلوب من الإبداع أن يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة، وأن يصل بالعين إلى حدود اللامعروف واللامألوف، وأن يرتفع بالمسرح، من المستوى الواقعى إلى مستوى أكبر وأخطر؛ مستوى يحضره الحلمى والأسطورى والمتخيل، وذلك إلى جانب الملموس والمحسوس.

المعارضة السياسية، إنه معارضة المعارضة، التي لا تحتكم إلا للنتائج العملية والمحسوسة والحقيقية.

هذا المسرح، أين موقعه؟ في اليمين أو في اليسار؟ هكذا قد يتساءل المتساءلون، ويمكن أن نقول جواباً عن هذا التساؤل الافتراضي ما يلي:

إنه ليس هنا وليس هناك، وليس مع هؤلاء، وليس مع أولئك، إنه ليس في اليمين ولا في اليسار، ولكنه في الطليعة؛ فهو الذي يحمل لواء المسرح والمسرحيين ليمشي في المقدمة، ويبقى اليمين إلى يمينه واليسار إلى يساره.

العنف:

والمسرح - كيفما كان وأينما كان - لا يمكن أن يكون إلا عنيفاً، لماذا؟

لأنه في بنيته العميقة والأساسية، يقوم في الحقيقة وعلى الحقيقة. والحقيقة في كل وجوها لا يمكن أن تكون إلا قوية وعنيفة ومرعبة ومخلخلة ومدمرة. إن الحقيقة هي التي فقأت عيني أوديب، وقتلت جوكاستا، وما مسرحية (أوديب ملكا) لسفوكليس إلا محاولة مجنونة للبحث عن هذه الحقيقة العنيفة والمدمرة والقاتلة.

إن الحقيقة تقفز إلى العيون - كما يقول الفرنسيون - وبذلك كان العمى جزءاً أغلب العرافين، وفريزياس هو أحدهم أو هو أولهم وهو عنوانهم الذي يدل عليهم.

والعنف الذي يمارس التجريب، أو يحياء بشكل إجباري، يمكن أن يتجلى في المسرح عبر المستويات التالية:

١ - عنف المعرفة:

لأن المسرح هو فعل للحفر والبحث؛ إنه ملاحقة للمعرفة الجديدة. ومن طبيعة الأفكار الجديدة - دائماً -

ويتضمن هذا الاختراق - التجريبي - تدمير «قوانين» وقواعد وأعراف مسرحية، قديمة متوارثة، ومن بين هذه «القوانين» نجد قانون الجاذبية وقانون وحدة الهوية ووحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، ووحدة الحالة، داخل المسرحية الواحدة، كما نجد «قواعد» لا معنى لها، تحدد أخلاقيات التفرج، وتشحنها بكثير من التزمت والتصنع والافتعال. وهناك «قوانين» أخرى، في الكتابة والاحتفال، وفي المكان والفضاء، تحتاج إلى الاختراق.

إن التجريب الحق يعتمد على شعار «خالف تعرف» - بفتح التاء وكسر الراء. لنجرب إذن طرقاً أخرى، وسبلاً مختلفة، إذا كنا نريد أن نصل إلى محطات جديدة؛ محطات تكون مختلفة ومغايرة بالضرورة، أما الذين ساروا - ويسيرو - على الطريق نفسه، وبالسرع نفسها والإيقاع نفسه، فهم الذين وصلوا - ويصلون دائماً - إلى المحطات نفسها، المعروفة والمألوفة.

الخروج:

لأن التجريب - في أحد معانيه - هو محاولة لمساواة الزمن، يبقى كثير من الأفعال غير مفهوم بشكل جيد؛ وذلك لأن هذه الأفعال تسبق زمنها، وتخرج عن الوعي العام. وبهذا، فقد كان المجربون والمجددون عرضة للشك والعداء والإقصاء. إن المجربين هم «الخوارج».

وتساءل الآن:

- هذا المسرح التجريبي، هو خارج ماذا؟ أو خارج من؟

إنه مسرح آخر، له لغة أخرى ومفردات أخرى، وهو في هذا الخروج ضد القوانين المصطنعة والقواعد القائمة؛ هو مسرح مشاغب ومشاكس، وهو بالضرورة ضد التيار؛ تيار المسرح الرسمي أو التقليدي، وتيار السلطة، وتيار

– ما الذى يتغير – فى الناس والأشياء والعلاقات – وما الذى يستعصى على التغيير؟

هناك ثوابت وجودية، وهناك – فى المقابل – متغيرات اجتماعية وسياسية ومعرفية وجمالية وأخلاقية. وعندما نخرج الكائن – أى كائن – من وجوده الحقيقى ومن هويته؛ هل يكون هذا الفعل تغييراً ثورياً؟ أم أنه شكل من أشكال المسخ؟ وعندما نجد التجريب المسرحى – فى وجه من وجوهه – يتعدى الثوابت ويقفز عليها، فماذا يمكن أن نقول عن هذا الفعل؟

هل من حقنا أن نسمح بأن يخرج المسرح من المسرح، وأن يصبح غيره، وذلك من أجل أن يكون هذا الخروج تجريباً، أو شكلاً من أشكال التجريب؟ إن التجريب – كما سبقت الإشارة – يقوم على الخروج، ولكن تبقى الإشارة ضرورية إلى أن الخروج المقصود هو الخروج داخل الثوابت وداخل الهوية المسرحية الحقيقية.

إن فعل الاعتداء على إنسانية الإنسان وعلى حيوية الحياة وعلى مدينة المدينة، لا يمكن أن يكون فعلاً ثورياً أبداً. الشئ نفسه يمكن أن نقوله عن المسرح. إن الاعتداء على روح المسرح وعلى جوهره وعلى ثوابته لا يمكن أن يدخل فى إطار التجريب، وهو – فى حقيقته – تخريب معرفى وجمالى وأخلاقي، غير معلن.

إن العلاقة، إذن، بين التجريب والتخريب، هى علاقة دقيقة جداً، وذات حساسية عالية، وإن بينهما شعرة دقيقة، والمطلوب من المجرِبين هو أن يدمروا كل شئ إلا هذه الشعرة. إن المسرح هو الأساس احتفال. أى فعل تجريبى يقصى الاحتفال، ويستبعد الجمهور ويصادر المشاركة الوجدانية، لا يمكن أن يكون تجريباً حقيقياً. والمسرح أيضاً هو الإنسان الحى؛ الإنسان الفاعل والمنفعل، داخل الزمان والمكان. وأى محاولة لتعويض الممثل الإنسان، سواء بالكراكيذ أو الأضواء أو الألوان أو الخيالات أو الأشياء المتحركة، لا يمكن أن تكون تجريباً

أنها تدمر الفناعات القديمة، وتكشف زيفها، وتخلخل البديهيات التى قد تصل فى كثير من الأحيان إلى حد الاعتقاد.

٢ – عنف الخيال:

وتمظهر فى إطار صور جديدة وغريبة ومدهشة ومثيرة؛ صور تتحدى الواقع، وتتحدى الطبيعة، وتعيد تركيب الوجود والموجودات بشكل آخر مختلف. هذه الصور هى بالأساس مشاهدات ماورائية، يؤسسها الخيال، ويفذها بغذاء الحلم والوهم والحكايات والأساطير المختلفة.

٣ – عنف الموقف:

لأن الرؤية المغايرة لا يمكن أن تعطى إلا موقفاً مغايراً، كما أن المعرفة العتيقة والبالية والمستهلكة لا يمكن أن تعطى غير مواقف عتيقة وبالية وكربونية أيضاً؛ فإن مواقف التجريب هى بالأساس مواقف وجودية واجتماعية وسياسية قوية؛ مواقف تكون دائماً فى مستوى المفكر فيه نفسه، وفى مستوى التخيل، وفى مستوى استقلاليته وحرية وجرأته وخروجه عن ثقافة الاستهلاك.

التجريب الثورى والثورة فى التجريب:

إن التجريب – فى معناه الحقيقى – هو التغيير، وهو – فى الوقت نفسه – البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب؛ وذلك فى العناصر والأشياء، وفى المفاهيم والعلاقات والبنىات المختلفة.

فى الستينيات والسبعينيات من هذا القرن، كان التغيير – فى العالم العربى – لايمنى شيئاً آخر غير الثورة، وذلك فى معناها السياسى الواسع. لقد كان ذلك التغيير فعلاً إيديولوجياً خالصاً، وكان المسرح السياسى أسبق فى الاهتمام من المسرح المسرحى.

وبمناسبة الحديث عن التغيير، فإنه لابد أن نتساءل:

أو ركب لها، والذي تداوله الفنانون والمثقفون العرب، وذلك على امتداد عقود طويلة من الزمن.

إن المسرح هو الأساس فن/ علم ثورى. إنه الصورة الأكثر واقعية وحقيقية والأكثر صدقاً وشفافية فى الحياة. والحياة ثورية، تماماً كما أن الحقيقة ثورية أيضاً. فى السياسة يكون الهدف واحداً وقريباً وهو استبدال حزب بحزب، أو استبدال برنامج اقتصادى واجتماعى ببرنامج آخر، أو استبدال طبقة أو شريحة اجتماعية بغيرها - فى السلطة - ولقد تم إسقاط هذا القصد السياسى على المسرح، وبذلك أصبحت الثورة المسرحية مختصرة ومختزلة فى المشهد التالى:

إسقاط مسرح برجوازي، رجعى ونخبوى وسلفى، وإقامة مسرح آخر مغاير، مسرح بروتيتارى، حقيقى ومستقبلى وجماهيرى وثورى وتقدمى وشعبى وعلمى وتجريبى وطلائعى. وفى المسرح - كما فى الحياة - ليس هناك صورة واحدة وموحدة فى الحياة. إذن، هناك ملايين الصور وملايين الإمكانيات والاحتمالات. وبذلك، فإن المراهنة على مسرح واحد، هو وحده الحقيقى، لا يمكن أن تكون إلا ضرباً من ضروب العبث. إن الواقعية الاشتراكية هى بالتأكيد وجهة نظر واحدة، ليس أكثر. وهى مشروطة بشروطها ومتفاعلة مع معطياتها وخلفياتها المعرفية والجمالية والأخلاقية. الشئ نفسه يمكن أن نقوله عن الملحمية وعن كل التجارب المؤدلجة، القائمة على قمع الاجتهاد ومصادرة التجريب الميدانى.

فى الستينيات والسبعينيات أيضاً، اختلطت الأوراق بشكل فظيع، وتماهت الأسئلة المسرحية فى الأسئلة السياسية، وأصبح المسرح متداخلاً فى الفعل السياسى، وبذلك، فإنه لم يفعل سوى أنه كرر الأسئلة نفسها والقضايا نفسها والاهتمامات نفسها. هذه التبعية ستعيد إنتاج الأسئلة والقضايا والاهتمامات نفسها، هذه التبعية

مسرحياً. وكثيرة هى التجارب التى يلحقها الشرود، لتخرج من المسرح المسرحى، وتدخل - من حيث لا تدرى - فى جلد فنون أخرى مغايرة ومختلفة؛ مثل فنون الباليه أو الأوبرا أو الأوبريت أو خيال الظل أو عروض الكباريه والنوادرى الليلية.

إن شرط التجريب المسرحى هو أن يكون مسرحياً، وأن يتم فعل التغيير من داخل ثوابت المسرح وبأدواته وفى أدواته الخاصة والخالصة. لقد ارتبط المسرح، كما ارتبطت فنون أخرى كثيرة، بالإيديولوجيا، ولقد انطبع هذا الارتباط بطابع التبعية، ويجدر بنا أن نسأل الآن:

- التجريب والإيديولوجيا، هل يلتقيان؟

إن التجريب هو الشك وهو الفرضيات والاحتمالات، أما الإيديولوجيا فهى اليقين أو ما يشبه اليقين. وهل يمكن للشك أن يلتقى باليقين؟ وكيف ذلك؟

إن أنطونان آرتو - وهو أحد شيوخ التجريب المسرحى - قد ارتبط، فى بداياته الأولى، بجماعة السوريينيين. ولكن، عندما انعطفت هذه الجماعة، ومالت إلى الإيديولوجيا، مع أراجون وأندريه بروتون، فقد كان ضرورياً - وهو التجريبى الحقيقى - أن يفصل عن يقينها الإيديولوجى، فهو ثورى حقاً، مثل كل المبدعين الكبار، ولكن ثورته ليست أحادية البعد ولا محدودة ولا ثابتة ولا مؤدلجة. يقول:

«فى أوروبا وفى فرنسا أيضاً، أناس واعون، هؤلاء هم الثوريون. وأنا ثورى مثلهم ولكنى أطمح إلى طرح مسألة الثورة بصورة شاملة، وأرى أن الماركسية غير كافية لإنجاز تصور شامل للثورة»^(١).

إن الثورة إذن - فى معناها الحقيقى - أعمق وأوسع وأشمل من المعنى الإيديولوجى الذى أعطى لها،

ستعيد إنتاج الأسئلة السياسية نفسها والخطاب نفسه، وذلك فى الكتابات النقدية والإبداعية معاً.

ويمكن أن نقف الآن عند نموذج واحد، من تلك الأسئلة:

- من يحكم من؟ وبأى حق؟

- والسلطة لمن؟ أو لأية طبقة؟

- وكيف تتشكل هذه السلطة على المستوى العربى؟ بالانقلاب أو بالثورة أو عبر صناديق الاقتراع؟

- وهذه السلطة كيف نمت، وازدهرت وتطورت، وتعمقت، بهذا الشكل الأسطورى والخرافى؟ وعلى حساب من أو ماذا؟ على حساب المشروعية؟ أو على حساب كرامة المواطن وإنسانية الإنسان؟

- وهل يمكن إقامة شكل من أشكال الحكم دون حكمة؟

مع هذه الأسئلة - وأخرى غيرها - شاع الكلام واللغو والخطابة والهتاف والشعارات. إن طفيل المد الإيدىولوجى قد تم - ويتم دائماً - على حساب التجريب والبحث والاجتهاد. وبهذا أصبح التجديد فعلاً يثير الريبة والشك. فهو - عند البعض - هروب وترف واستغراب ومضبعة للوقت وشكلانية خالصة، وهو أيضاً تخريب وموضة عابرة ونرجسية.. إلخ. وهو محاولة للهروب من «الحقائق» الجاهزة والكونية والأمية والبحث عن حقائق وهمية وشبحية لا وجود لها، وهو عشق - مرضى - للغريب والمثير والمدهش. وهو هلوسات وخيالات وشطحات ليس لها معنى. هكذا هو التجريب، أو هى صورته فى الخطاب الإيدىولوجى. فالمسرح هو القضية، ولاشئ أكثر؛ قضية واضحة بين طرفين أو بين قطبين،

ولاشئ يمكن أن يهتم فى هذا المسرح، سوى الصراع والصراع وحده. وبهذا خان المسرحيون المسرح، وذلك عندما اكتفوا بأن يلعبوا أدواراً ليست أدوارهم، وأن يسبوا خلف السياسيين المحترفين، وذلك عوض أن يكونوا هم فى الطليعة. هذا عن علاقة الإيدىولوجيا بالتجريب، أما عن علاقتها بالموروث الشعبى، فيمكن أن نرصدها فى الصورة التالية: إن الإيدىولوجيا تراهن على الآنى والآتى، فى حين أن الموروث الشعبى ينتمى إلى الماضى؛ فهو نتاج مجتمع آخر مختلف ومغاير، مجتمع إقطاعى بالضرورة. وبذلك، فإن التعامل مع هذا التراث هو انحياز صريح للماضى وللإقطاعية، وهو تراجع إلى الخلف، ووقوف إلى جانب القوى الرجعية. وبهذا فقد طالب كثير من الكتابات (الثورية) بإعدام التراث، فى المسرح والقصة والشعر والرواية والتشكيل والسينما، وفى كل الفنون والآداب المختلفة. إن التجريب هو العلم وهو العقلانية والمنطق والرصانة والنزاهة والحياد والاحتكام إلى الواقع وإلى الحقيقة.

إن التجريب لا يصادر حق الأشياء فى أن تعبر عن نفسها بنفسها، وأن تثبت - باللموس - حقائقها الكائنة والممكنة.

وبخلاف هذا العلم - العاقل والمحاييد - فإن الإيدىولوجيا مسكونة بالتوايا وبالأنواء؛ فهى وجهة نظر لا تعرف ولا تعترف بأنها مجرد وجهة نظر، قد تكون صائبة وقد تكون خاطئة، وقد تكون مجرد هلوسات ذهنية، ولاشئ أكثر. هذه الإيدىولوجيا، بتمركزها على الذات، قد أضرت كثيراً بالثقافة العربية، خصوصاً الثقافة المشرقية. وإلى هذه الحقيقة المربعة يشير هشام جعيط؛ ففى رأيه أن ما أعطى الفكر المغاربى أهميته وتميزه وقيمه العلمية، هو ابتعاده عن الإيدىولوجيات «التي تأكلت وأكلت المشاركة. وهذا الابتعاد عن الإيدىولوجيا يفرز نوعاً من العقلانية الواضحة، ولهذا اعتبر أن الفكر المغاربى يتجه نحو العقلانية، وهو مرتبط ارتباطاً جذرياً

يشرع في البحث والتجريب، لأن السؤال الإشكالي سيقى قائماً يتحدى:

هذا المخرج يجرب ماذا؟ وما «مادة» اشتغاله؟

إن المادة الأساسية - في الاشتغال المسرحي - هي قضايا الناس، وهي نبض الشارع وتفكيره ووجدانه، وهذه الأشياء لا يمكن أن نثر عليها إلا في الساحات والميادين والحارات والمقاهي وفي الأماكن العامة.

إن المسرح - في شقه الأول - هو أشياء نرى وتسمع وتلمس، أشياء لها طول وعرض، ولها كثافة معينة، ولها أشكال وأحجام وألوان، ولها أصوات خاصة، أشياء يمكن أن تعرض بطرق متعددة، ويمكن أن تتحرك بآليات خاصة، وذلك من أجل أن تعطى سينوغرافيا خاصة، وأن تكون لها لغتها التي تخاطب العين، وتخاطب الأذن كذلك. ولكن المسرح - في حقيقته - هو أكبر من هذا وأخطر. وجماليات المسرح البصرية/السمعية هي نفسها جماليات الكباريه والأندية الليلية والمسارح الاستعراضية. هذا هو ظاهر المسرح، أما باطنه وجوهره؛ فيتمثل في رسالته وفي خطابه. وبهذا، فقد أمكن لنا أن نقول بأن أي تجريب مسرحي لا يوازن بين الشكل والمضمون، ولا يؤسس حواراً داخلياً، بين المفردات السينوغرافية ومعناها أو معانيها، لا يمكن أن يكون إلا شكلاً من أشكال العبث.

إن المهم، إذن، هو أن نحمل داخلنا نزعة تجريبية؛ نزعة علمية لها ارتباط عضوي بالمحسوس والملموس، ولها علاقة حية ومتحركة، وذلك بكل ما هو مرئي ومسموع وواقعي وحقيقي. أما العقول المسكونة بالحقائق المجردة وباليقين الإيديولوجي، فلا يمكن أن تدخل فضاء التجريب. ويتمظهر هذا اليقين في شكل أساطير قومية متوارثة، أو في شكل أساطير سياسية جديدة، أو في شكل انحياز عقائدي لأطروحة سياسية أو دينية أو أخلاقية.

بالماضى وهو مفتوح على الحاضر في نفس الوقت، ثم إنه فكر إسلامي أكثر منه فكر عربي^(٢). والإيديولوجيا ليست ضد العلم فقط ولكنها أيضاً ضد المسرح وضد الاجتهاد المسرحي وضد الحرية المسرحية. ويمكن أن نقول بأن تخلف المسرح العربي - في أحد جوانبه - يرجع إلى أنه إيديولوجي أكثر مما يلزم؛ فهو شعارات وخطب وتحليلات سياسية فجأة، وكتابة تعيد كتابة ما ينشر في الجرائد والمجلات. هذا المسرح يلزم نفسه بما لا يلزم، ويريد أن يصلح العالم بالمسرح وفي المسرح، وأن يقدم الحلول والوصفات الجاهزة، وأن يجعل من رجل المسرح نبيا أو مصلحاً أو زعيماً سياسياً، وليس هذا من طبيعة المسرح. فشكبير - مثلاً - كان شاعراً قبل كل شيء. وفي كثير من «الإبداعات» المسرحية يحضر الرأي السياسى ويغيب الشعر أو يغيب روح الشعر، وفي الإيديولوجيا يغيب التسامح ويغيب الحوار، وهو جوهر الفعل المسرحي. إنه لا كلمة تملو - في الإيديولوجيا - على كلمة الصراع، أما التعايش فله معنى الانحراف والخيانة. الشيء نفسه يمكن أن نقوله عن الاختلاف والحق في الاختلاف، الذي هو أساس الفعل المسرحي.

التجريب بين المعمل والميدان:

يتم التجريب العلمى فى المعامل دائماً، فهو فعل سرى أو شبه سرى، تقف خلفه الأبواب والأقفال ويلفه الغموض. أما المسرح، فهو عكس هذا تماماً، فهو حقا علم ولكنه ليس علماً خالصاً. وهو فن كذلك، ولكنه ليس فناً بحق، وهو صناعة ولكنه ليس صناعة بسيطة؛ إنه مركب ومعقد ودقيق؛ فهو نسيج مادى وروحى وذهنى ونفسى ومحسوس ومتخيل، تتداخل فيه المستويات وتتقاطع وتتكامل وتتجاوز بلغة خرساء. وبهذا كان للتجريب المسرحي خصوصيته التي لا يمكن التنازل عنها أو القفز عليها. إننى - شخصياً - لا أتصور مخرجاً مسرحياً يمكن أن يدخل المختبر، وأن يخلق خلفه الأبواب، وأن

«أحلم بالمتقف هدام القناعات والبيدييات العمومية. أحلم بالمتقف الذى يستكشف فى عطائه الحاضر وإكراهاته نقاط الضعف والشقوق وخطوط القوة. أحلم بالمتقف الذى يتحرك باستمرار دون توقف، غير عارف أين سيصبح غداً، لأنه شديد الالتصاق بالحاضر» (٣).

فى الإيديولوجيا لا نفعل سوى أن نعيد إنتاج القناعات والبيدييات العمومية ولا نقدم جديداً، لأن الجديد انحراف وتحريف وخيانة وخروج عن الخط، وهو فعل يحتاج إلى المحاسبة وإلى الطرد، سواء من الحزب أو من الجماعة أو ... من رحمة الله. وعلى عكس هذا كان التجريب، ويكون دائماً. ولأن المسرح - فى الوقت نفسه - هو علم وفن وصناعة، فقد أمكن أن نتبنى - فى التجريب - معملية العلوم البحتة، وذلك لتطوير الأدوات أو العناصر المسرحية، وأن نعتد - فى المقابل - على المنهج الاجتماعى والأنثروبولوجى، وذلك من أجل دراسة الإنسان ميدانياً، وتناول قضاياها وهمومه وسلوكه، والخوض فى وجدانه الشعبى وفى وعيه ولاوعيه.

إن المتقف التقليدى - فى العالم العربى - قد راهن دائماً على السياسى، وذلك على حساب ما هو فكرى وجمالى. وبذلك، فإن المسرح العربى اليوم بحاجة ماسة إلى مثقف جديد؛ مثقف يعطى للجماليات حقها فى الإبداع، ويعيد للفن وظيفته الحقيقية، وأن يكون - فى سلوكه وإبداعه - فى مثل حرية الحياة، وفى مثل حيويتها وشغافيتها، وفى مثل شموليتها وتعدد مستوياتها وأبعادها، وفى مثل احتفالياتها وعيديتها المتجددة.

إن الإيديولوجيا - فى العالم العربى - أنتجت مثقفين «سيكولوجيين» لهم فى كل وجه عين واحدة، وليس أكثر. هذه العين الواحدة لا تدرك إلا لونا واحداً، ولا تعترف إلا بحقيقة واحدة موحدة. والمسرحى هو مؤرخ الوجدان، وعلى من يؤرخ أن يرى كثيراً وأن يسمع كثيراً، أن يتحرر من «الخرافات» والحكايات والأساطير الخفية، وعليه أيضاً أن يمثل واقع الناس من حوله، وأن يعيش الوقائع - كما هى - وأن يسجلها بوعى العالم والفنان والصانع.

هذا المبدع الجديد - أو المثقف الجديد - هو المؤهل وحده لممارسة التجريب، وذلك فى معناه ومبناه. يقول ميشيل فوكو:

الهوامش:

- (١) رسائل أنطونان آرطو، ترجمة رضا الكافى، مجلة «الكومل».
- (٢) هشام جعيط، آراء ومواقف فى الثقافة العربية، من كتاب لقاءات قابس، فى العقلاية والتقدم، ٢، منشورات مهرجان قابس الدولى، ١٩٨٩، ص ٦٢.
- (٣) من مقابلة مع التوفيل أوبرفانور ١٢ مارس ٧٧، ترجمة هشام صالح، مجلة «الكومل»، ١٣، ١٩٨٤، ص ١٥.



ملاحظات عن التجريب فى المسرح

جلال حافظ*

اهتمام بتقديم عرض مسرحى كامل لجمهور كبير^(١).

فى إطار هذا المفهوم للتجريب، يصبح المسرح التجريبي «اتجاهاً» فنياً معاصراً وهو كذلك بالفعل باعتباره «حركة» ، أو «تياراً» يسعى إلى البحث عن أساليب مسرحية جديدة للتعبير. ومن هنا نأتى لسؤال مهم: لماذا التجريب فى المسرح؟

الإجابة فى بساطة شديدة: لأن فن المسرح بطبيعته أكثر الفنون تقليدية، وهو فن تنطبق عليه مقولة إليوت المشهورة فى دراسته عن «ما هو كلاسيكى» ، حين يوضح أن النضج:

«فى الأدب يعنى أن يكون الشاعر على وعى بأسلافه، وأن ندرك نحن وجود هؤلاء الأسلاف خلف مؤلفه، تماماً كما نتعرف

المسرح التجريبي، فى تعريف بافيس، هو «مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير، وعمل على الممثل، وطرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي»^(٢). ويضيف بافيس:

«إن كل مسرح جدير بهذا الاسم، يجب أن يخضع ، جزئياً على الأقل، لنظام تجريب مستمر، وأن لا يقبل أبداً أساليب معروفة ومؤكدة النجاح سلفاً»^(٣).

التعريف، على هذا النحو، يكاد يربط فكرة المسرح التجريبي بطبيعة العمل؛ حيث تختير كل عناصر العرض المسرحي بحثاً عن تقنيات جديدة. والمعامل المسرحية هى أيضاً مسارح تجريبية تبحث فى مجال تقنيات الممثل والإخراج، دون هدف تجارى، بل حتى دون

* عميد معهد الفنون المسرحية بالقاهرة.

ملايح الأجداد في شخص ما يتمتع في الوقت نفسه بتفردّه وتميزه^(٤).

وهذه المعرفة والعوي بالتراث هما ما يثير إليه اليوت في نظريته عن «التقاليد» بمعناها التاريخي؛ فتلك المعرفة بالتقاليد هي الركيزة الأساسية لعملية الخلق والإبداع^(٥).

والمسرح يزرع، رغم كل التطورات، تحت تقاليد ثقيلة تعود إلى قرون بعيدة، تحكمها، رغم التغيرات، قواعد ثابتة تنطلق من مفهوم طبيعة المسرح ووظيفة المسرح، للذين، رغم تحورهما من عصر إلى عصر، يدوران في الفلك نفسه تقريبا.

والمسرح من حيث هو فن تقليدي، أصبح بالضرورة فنا متمردا، في عالم كمالنا تتغير فيه كل الثوابت؛ ذلك أن التقليدية تورث التمرد.

لكن عالمنا كان دائما - رغم اختلاف الإيقاع - عالما متغيرا، وهذا يقودنا إلى سؤال آخر مهم: هل ينحصر التجريب في إطار مسرحنا المعاصر، ألم يعرفه تاريخ المسرح العالمي من قبل؟

إن فن المسرح يستند في جوهره إلى تقاليد متوارثة، يقننها المنظرون، حيناً بعد حيناً قبل، أن يتعامل بها ومعها المؤلفون والمخرجون والممثلون والجمهور. هذه التقاليد تتطور من داخل نفسها حيناً، وتجدد عمداً حيناً آخر. فحين أدخل الشاعر اليوناني سوفوكليس الممثل الثالث إلى المسرح، كان مجدداً. وحين تغيرت وظيفة الجوقة في مسرح مواطنه يوريبيديس، كان ذلك تطوراً طبيعياً متمشياً مع تطور تقنيات المسرح^(٦). نتيجة للتطور الفكري العام وتطور ذوق الجمهور. ولكن هل كان تجديد سوفوكليس تجريبياً؟ هنا تختلف الإجابات: فإضافة ممثل جديد إلى الممثلين القديمين قد يعد من إحدى وجهات النظر تجريبياً، باعتباره بحثاً عن تقنية أداء

ثلاثية بغية استكشاف إمكاناتها، مقارنة بتقنية الأداء الثائية الموروثة. وقد لا يعد تجديد سوفوكليس من وجهة نظر أخرى تجريباً، باعتبار أن تجديده كان تراكمياً ليس ابتكارياً. فهل الابتكار وحده هو قانون التجريب؟ قطعاً لا، وإلا لكان لنا أن نعتبر ثورة الرومانتيكية على «قواعد المسرح الكلاسيكي» تجريباً، (وإن كان مسرحها - كما سنوضح - في جمالياته نوعاً من التجريب)، وخوض التعبيريين في أعماق اللاوعي الفردي ثورة تجريبية على أنماط الميلودراما التقليدية، بقوالها الجامدة ومسرحياتها النمطية، ومحاولة برناردشو تحويل المسرح إلى مناقشات على الطريقة الإلينية - إن صح التعبير - محاولة تجريبية مضادة لهذه الأنماط التقليدية نفسها.. إلخ.. فلا ابتكار - على نحو ما هو معروف - سمة أساسية في الفنان المبدع عامة في كل عمل من أعماله، وبالتالي فهي سمة عامة من سمات تطور الفنون. ولكن حين حاول كوكتو في مسرحيته (عروسا برج إيفل) أن يخلق علاقة حقيقية بين المنظر المسرحي والممثل، بهدف تغيير صيغة العرض وطبيعة التأثير على المتلقي، عن قصد واع، فإنه كان يجرب كالعالم في معمله؛ لأن لديه قوانين الدراما القديمة التي تؤكد له وظيفة الديكور، وطبيعة وكيفية أداء الممثل التقليدي، وما ينتج عن ذلك من تأثير محقق وناجح لدى الجمهور. فإذا ما حاول كوكتو أن يغير في طبيعة هذه القوانين، توقعاً لنتيجة أخرى، افتراضية، في مجال التأثير على المتلقي، كان مجرباً. وبهذا المعيار نفسه يعتبر بريخت مجرباً؛ لأنه حاول التصدي للقانون العام للدراما الأسطورية في مجال تأثيرها الانفعالي على الجمهور، مستهدفاً، عن وعي وقصد، تحقيق تأثير عقلائي. وبالمثل أيضاً، فإن الكاتب الدانماركي صويا، يكون قد دخل تاريخ التجريب بمسرحياته، خاصة مسرحية (عليك أنت أن تختار) حيث نجح في بناء حبكة تجعل السلوك الخير، أخلاقياً، تنتج عنه كوارث

العصر؛ وبلغتنا الحديثة، إعادة صياغة المادة الفنية بما يتواءم مع رؤية الشاعر وغاياته. فالكاتب الكلاسيكي، شأنه شأن كاتبنا المعاصرين، لم يكن يقدس التراث القديم، وإنما يسعى لتوظيفه. فهو باستناده إلى الأساس الفلسفي الكبير للمذهب، وهو العقلانية، كان يقف من التراث موقفا نقديا: فسوريل هاجم هوميروس، وأوجيبه نقد سوفوكليس، وميريه يرى أن المسرحيات القديمة مزعجة. وشابلان يرى أخطاء في أشعار هوميروس وفيرجيل. وهكذا خلصت الكلاسيكية الأبطال القدامى من هالاتهم الأسطورية^(٧).

وهذا نفسه ما يفعله المحدثون بالتراث من منطلقات فكرية وفنية متباينة، تتراوح بين استهداف العودة إلى المنايع الأصلية للفن المسرحي، والسعى إلى تفرغ الأساطير القديمة من محتواها لشحذها بفكر جديد: تلك هي على سبيل المثال حالات: أندريه جيد مع (أوديب)، وجيورودو مع (إلكترا)، وآنوى مع (ميديا)، وسارتر في (الذباب)، ولاليوت في (اجتماع شمل العائلة).... إلخ.

وهذا هو نفسه ما يفعله المعاصرون، سواء بالتراث الأسطوري أو التراث المسرحي السابق عليهم، وتلك هي على سبيل المثال حالات: كازانتزاكس في (عطيل يعود) ويونسكو في (مكبث)، وراينر فاسبندر في (إيفيجينيا في تاوريس) و(أجاكس)، وهانز مولر في (هرقليس) و(آلية هملت)، وتوم ستوبارد في (موت رونكرانتس وجيلدنشتيرن)... إلخ.

إن كتابنا المعاصرين:

«حين يستلهمون تراث اليونان أو الرومان أو عصر النهضة... إلخ، سعيا وراء التجريب،

محققا، على حين ينجم عن فعل الشر سعادة مكتملة.

والأمثلة الثلاثة التي فرغنا من ذكرها هي في جوهرها ابتكار. إلا أن الابتكار هنا صاحبه البحث عن جماليات جديدة: خلق علاقة بين الديكور والممثل تشكل جوهر العرض المسرحي مع تغيير في أدوات أداء الممثل (من خلال فونوغرافين) في حالة كوكتو، وتغيير في طبيعة العلاقة بين العرض والمتلقي، وفي نتائج هذه العلاقة عند بريخت، وتغيير في صياغة التركيبة الدرامية على مستوى المقدمات والنتائج في حالة صويا. ذلك الاكتشاف للجماليات الجديدة، هو المفهوم العصري نفسه الذي يؤكد به بافيس في إشارته إلى «البحث عن صيغ جديدة للتعبير». فالأساس في التجريب هو تعمد كسر القواعد الموروثة، أو تجاوز التقاليد في محاولة للبحث عن، واكتشاف، وسائل جديدة للتعبير، بهدف تحقيق تأثير معين على المتفرج، استنادا إلى فرضية ذهنية.

نخلص من ذلك إلى أن التجريب في المسرح، وإن كان «حركة» أو «اتجاها» أو «تيارا» فنيا معاصرا، ليس جديدا على تاريخ المسرح من حيث كونه - التجريب - منهجا لإداعيا. بل نحن نعتقد أنه، خاصة في مجال النص الدرامي، جد قديم، فهو - في نظرنا - يرجع إلى القرن السابع عشر، حين بدأ بالفعل ترسيخ مفهوم التقاليد ومذبتها؛ ذلك أنه:

«حين أرست الكلاسيكية مبدءا محاكاة القدماء، فإنها فتحت الأبواب واسعة أمام شعراء المسرح للتجريب على مادة كلاسيكية، دون أن تقصد إلى التجريب، رغم ما قد يبدو من تناقض بين مصطلحي «محاكاة» و «تجريب»، ذلك أن لتلك المحاكاة عند نقاد الكلاسيكية شروطها، وفي مقدمتها الالتزام بمحاكاة ما يتفق وطبيعة

ينطلقون من موقف عقلاني مماثل لموقف العقلانية الكلاسيكية، يستهدف استكشاف إمكانيات التراث في التعبير عن رؤى شعرية محددة تعكس واقع عصرهم. واستكشاف التراث قديما كان يستند إلى ثقافة تتصف نسبيا بالحدودية، تمتد من أرسطو وهوراس إلى سكاليجر وكاستلفترو وشابلان ودوينياك وبوالو، وكلها تدور حول مشكلة القواعد الفنية. لكن استكشاف المادة التراثية في عصرنا يمر بعقل شديد التعقيد، عرف هيجل وفرويد وماركس وآينشتين ودوركايم وبوغ وفربزر وسوسير وياكوبسون ودريدا وبارت ولاكان وشتراوس... إلخ.

وحين تمر المادة القديمة بهذا العقل الحديث المركب، لا تفقد فقط هالاتها الأسطورية وقوامها التراثي، وإنما تنتقل الرؤى من المحدود إلى اللانهائي، وتستحيل الخيالات إلى حقائق، والحقائق إلى أوهام، ويلتف الخط المستقيم ليصبح لولبيا أو دائريا، وتختلط الروح بالمادة وتمتزج عوالم الإنسان بعوالم الشياطين والملائكة في وحدة تؤكد اتساق العالم وتنافره كقانون أساسه التضاد والتوافق في آن^(٨).

فإذا ما انتقلنا من مجال النص الدرامي إلى عناصر العرض المسرحي، وجدنا أن محاولات البحث عن صيغ جديدة للتعبير تتجاوز «التقاليد»، كانت تظهر من حين إلى آخر في تاريخ المسرح قبل عصرنا الحديث، ولعل نموذج الرومانتيكية - كما ذكرنا - من أبرزها، وهو يكفي هنا للدلالة على ما نريد تأكيده:

يعد عرض مسرحية (هرناني)، لفكتور هيجو، على مسرح الكوميدي فرانسيز عام ١٨٣٠، تجديدا وتجريبا في

كل عناصر العرض المسرحي. فالممثلون الكلاسيكيون المجددون في قوالب النبل الكلاسيكية، كانوا عاجزين عن أداء أدوار جريئة، متقلبة المزاج، حادة الطباع، كأدوار مسرحية (هرناني)، بل إن مدموازيل مارس، نجمة الفرقة، فزعت، ونفرت بشدة من دور «دوناسول»، حتى إن المؤلف حاول طردها من العرض^(٩)، فتراجعت واضطر الجميع، مع التدريبات الشاقة، إلى تغيير أسلوب الأداء الكلاسيكي إلى أسلوب أداء أكثر مرونة «وطبيعية». ولقد سبق لفولتير محاولة التجديد في عناصر الديكور المسرحي، لكنها كانت محاولة محدودة التأثير، إلى أن جاء هيجو ونص بدقة على عناصر العرض المسرحي من ديكور وأزياء، وإضاءة وحركات الممثلين. فجاء عرض (هرناني) في ديكورات فخمة وأزياء باذخة وألوان متنوعة، مع جموع ضخمة من الممثلين تتخضم خشبة المسرح. كان العرض نوعا جديدا تماما على الجمهور الفرنسي المعتاد على كلاسيكيات راسين البسيطة المتوازنة في كلماتها وأدائها وعناصر عرضها. ففرض هرناني حاد الأداء، متقلب المزاج، فخم المنظر بألوان فاقعة حادة، متنافرة، لكنه في النهاية يعكس طابع العصر الذي عشن الألوان وعنف التضاد على نحو ما نجد في رسومات ديلاكروا.

كان هيجو يبحث عن قيم جمالية جديدة ونجح عرض مسرحية (هرناني) باعتبارها، أول مسرحية رومانتيكية تلاقي النجاح الكبير، في أن يمد المسرح بصيغ جمالية جديدة^(١٠).

هذا التجديد في جماليات المسرح كان تجريبا بالمفهوم نفسه الذي أشرنا إليه في صدر دراستنا.

إن التجريب في مجال النص والعرض ظاهرة قديمة واكبت تطور الفن المسرحي. والتجريب المعاصر، وإن كان لا يضرب بجذوره في هذا الماضي البعيد، إلا أنه امتداد وتأكيد للظاهرة نفسها.

والحركة ، والإيقاع ، والإضاءة. والإخراج عنده فن يعرض في الفضاء ما يعجز المؤلف عن تقديمه إلا في الزمن.

هنا نجد بعض، إن لم يكن كل، التعاليم الأساسية لحركة التجريب المعاصرة: المسرح طقس - الفن المسرحي هو العرض - الممثل وحركته هما العنصر المهم في العرض (مع ضرورة الإشارة إلى مفهوم آيبا الخاص بأن الموسيقى حركة) - المخرج هو المبدع بالدرجة الأولى - النص عنصر ثانوي من عناصر العرض.

وقد اهتم جوردون كريج - مثل آيبا الذي سبقه إلى معظم أفكاره - بتخليص المسرح من الرسوم الخداعة والواقعية الزخرفية، إلا أنه مضى أبعد من آيبا حين فكر في أن مسرح المستقبل سيستغنى عن الممثل. كذلك دعا كريج إلى تحرير المخرج من كل عبودية للنص الأدبي، فالمسرح ولد من «الإيماء والحركة والرقص»^(١٤) والراقص هو الجسد الأعلى للمؤلف المسرحي^(١٥).

هنا اكتملت تقريبا التعاليم الأساسية التي يستند إليها التجريب المعاصر في أسسه ومبادئه، وفتح الباب واسعا لمحاولات إلغاء النص والاستناد فقط إلى الرقص والإيماء والحركة.

ونحت تأثير آراء كريج، سعى مايهولد في روسيا إلى الخلاص من التمثيل السيكلوجي باستخدام تقنية التمثيل الآسيوي «والكوميديا دي لارتي». وكان من غاياته البحث عن وسائل ينفصل بها الممثل عن دوره وشخصيته؛ ليبدو كأنه يعلق ويشرح ما يمثله (ولنلاحظ أن هذا نفسه ما سوف يسعى إليه بريخت). وتلخص نظرية مايهولد، من زاوية مفهوم التجريب الذي نعرض له، في أن الحقيقة الإنسانية، على مستوى العلاقة بين

وحركة التجريب المعاصرة تستمد أصولها من نظريات رواد التجديد في المسرح الحديث وأفكارهم ومحاولاتهم، وفي مقدمتهم آيبا وكريج وكوبو وأرتو وتايروف ومايرهولد وجسنر وكالسر... إلخ؛ حيث نزع هؤلاء الرواد إلى البحث عن «مسرح جديد»، «مسرح حقيقي»، واتجهت تجاربهم إلى مجالات العلاقة بين المؤلف والمخرج والممثل والفضاء المسرحي، وإلى العلاقة بين هذه العناصر والمثلي.

في عام ١٩٣٠، صرح ليوبولد جسنر بأنه:

«الابد من إخضاع مؤلفات الكلاسيكيين لعمل المخرج الذي تتمثل رسالته في تطويع هذه المؤلفات للعصر الحاضر كي نستطيع أن نحسها ونفهمها»^(١٦).

تلك دعوة صريحة للخلاص من سيطرة المؤلف، وخطوة مهمة على طريق كسر مفهوم الأمانة في نقل رسالته. وذلك يتفق، بصورة ما، مع ما صرح به من قبل أدولف آيبا في حديثه عن دراما فاجنر، من أنه يجب على المخرج «أن يترك لنفسه العنان كي تنقاد كلية، وبدقة، لكل ما تكشف له الدراما، التي يريد عرضها، من حياته الخاصة»^(١٧). جسنر يرى عمل المخرج من مفهوم نقافي موضوعي، وآيبا يراه من مفهوم سيكلوجي ذاتي، إلا أن الاثنين يضعان «العرض» في المقام الأول، وينزلان بالنص إلى مرتبة أدنى.

ويفضل آيبا الجمع بين مهمة تأليف النص الدرامي والموسيقى، ومهمة الإخراج، حين يدرك المؤلف مدى «تعدد الأفكار والعواطف التي يودعها في كلمة واحدة، بينما تنتمي هذه العواطف والأفكار إلى الفضاء [المسرحي] والزمن»^(١٨)؛ فالمسرح عند آيبا «فن شامل». وهو «طقس»، يستند أساسا إلى فن الممثل،

الناس، وعلى مستوى السلوك الفردى، لا تعكسها ولا تعبر عنها الكلمة، وإنما الحركة والإيماء.

وفى ألمانيا سعى رينهاردت وليوبولد جسنر إلى البحث عن فن مسرحى مستقل بذاته، يعتمد - إلى جانب روعة الديكور وغنى المواقف - على تجديد فى مناهج العرض. إن رينهاردت يعتقد أن المسرح الحديث عليه احتواء الحياة الحديثة على نحو ما كان مسرح الآرينا الإغريقى يحتوى حياة المجتمع الإغريقى. وفى سبيل ذلك، استلهم تقنيات المسرح الصينى واليابانى وعروض السيرك، وخرج أحيانا من إطار البناء المسرحى إلى الكنيسة ليقدم معجزة من معجزات العصور الوسطى، مما جعل بعض المسارح فى نيويورك ولندن وبرلين تتحول بدورها إلى كنائس لتقديم عروض مماثلة.

كذلك عمد جسنر فى مجال التجديد إلى أن يقدم، عام ١٩٢١، مسرحية (عطيل) على منصة عارية إلا من مصطبة ذات مستويات، ليسمح بتحديد مستويات الحدث، ثم قدم بعدها (هاملت) فى ملابس عصرية.

وفى هذا الخضم الهائل من التجديد الثورى لدور المخرج وعناصر العرض المسرحى فإن جاك كوبو وزملاءه فى فرنسا كانوا أكثر حذرا بسبب ما كبلتهم به «التقاليد» الفرنسية الثقيلة فى التعامل المتحفظ مع النص.

لكن محاولات كوبو، رغم ذلك، تعد نوعا من التجديد التجريبى: ففى مسرح الفقيه كولومبيه. Les Vieux - Colombier حاول الفنان الفرنسى تخلص منصة العرض من المؤثرات المسرحية الاستعراضية الطابع باستخدام مسرح بسيط مفتوح، مؤكداً أن الفن المسرحى فن ممثل، وإن كان - على غير الاتجاه الثورى السائد خارج فرنسا - يرى أن أصالة الإخراج تستند إلى تفسير النص اعتمادا على المعرفة الكاملة به.

وأخيرا، حوالى عام ١٩٢٤، بعد إغلاق مسرحه، حاول مع جماعة من شباب الممثلين، تحت تأثير آراء كريج، التدريب والتجريب، لا من خلال نصوص، ولكن من خلال موضوعات، مع استخدام الأقتعة والارتمال، واستلهم مسرح النو اليابانى؛ بحيث يصبح فن المسرح فن ممثل «حر» فى أدائه الصامت ورقصه وحركته وارتجاله، باعتبار أن هذه هى التقنيات الأساسية للتعبير المسرحى.

وتنتقل تعاليم كوبو وترسخ عند تلامذته الكثيرين، خاصة لوى جوفيه وشارل ديبلان وجاستون باتى وچان فيلار ومارسيل مارسو، كما تتبلور عند نجم المسرح الفرنسى المعاصر جان لوى بارو الذى يؤكد أن «العرض المسرحى علاقة حب، نعطى، نمنح أنفسنا، نتبادل العطاء والمنح، ونتحد»^(١٦). وكوبو فى نظر بارو هو «أبو المسرح الحديث»، وهو لقب نقله عن بارو الناقد جيمس روس - إيشانز الذى يرى أن كوبو كان أول من بحث عما نطلق عليه «المسرح الفقير»^(١٧).

وقد ظهرت فى تلك الفترة الثورية نفسها تقريبا آراء آرتو، لكنها لم تثمر إلا بعد ذلك بحين - وكتابات آرتو تبدو غامضة ومتناقضة، إلا أنها فى جوهرها متحد: نشأة المسرح وتطوره، طبيعة المسرح، قوانين الفن المسرحى، طبيعة عمل المخرج.

وآرتو يستمد نظريته من تحليله للمسرح فى بالى الذى يعد فى نظره مسرحا احتفظ بجوهره الأصيل منذ النشأة الأولى، لاعتماده الأساسى على الجسد، واستغلال الفضاء المسرحى. فالحركة والإشارة تمنحان هذا المسرح قوة مطلقة لإثارة الإحساس بالقوى السحرية التى يخضع لها هذا العالم. وهذا المسرح يعكس حقيقة أخرى غير حقيقة الحياة اليومية التى يقدمها المسرح الغربى؛ فهى حقيقة ثرية مركبة مستمدة من قوى سحرية^(١٨).

فى الحقل نفسه. ذلك أنه كى نتقدم فلا بد أولاً من النظر إلى الورا. فمعرفة ما تم إنجازه فى أزمان مختلفة وفى أجزاء مختلفة من العالم، تدعم الإحساس بالتقاليد والجذور الثقافية والإبداعية لدى [صاحب العمل التجريبى]. والعقول المبدعة الحقيقية مثل جروتوفسكى وبريخت تعترف بدينها للماضى. فمثل هؤلاء الرجال يشيدون بناءهم على ما يجدونه بالفعل قائما. فنحن لا يمكننا أن نهرب من ديننا للماضى حتى ولو اقتضت الضرورة قطع كل صلتنا به^(٢١).

بداية، نحن لا نحاول هنا التأريخ للمسرح التجريبى، أو نشأته وتطوره، لكننا نرصد فقط بعض الملاحظات عن نظريات الرواد وأفكارهم التى يمكن تلخيصها فى مجموعة نقاط أساسية وجوهرية:

- المسرح طقس، أو شعيرة، يشارك فيها المؤدى والمتلقى (مع اختلاف بين الرواد حول مفهوم الطقس وغاياته، سيتقل إلى تلامذتهم المعاصرين لنا).

- المسرح هو العرض المسرحى، وإن كان لا بد فيه من الكلمة، فهى مجرد عنصر من مجموعة عناصر أشمل وأهم.

- مكونات العرض المسرحى الأساسية؛ حركة وإيماء وغناء وموسيقى.

- الممثل هو العنصر الأساسى فى العرض المسرحى.

- فى الفنون التى تعتمد على الجسد وسيلة للتعبير، ليس للكلمة إلا قيمة ثانوية.

- بناء المسرح (منصة العرض، وصالة العرض) وحدة واحدة تحقق التواصل بين المؤدى والمتلقى.

ويدعو آرتو إلى تخلص المسرح من شعير اللغة واستبداله بشعر الفضاء المسرحى من خلال الحركة، والتصوير والإضاءة، والتمثيل الصامت والإيماء، والغناء والموسيقى، والتعاويد السحرية والحركات البدائية، كما يدعو صراحة إلى وضع حد لديكتاتورية المؤلف، حيث يجب أن تتحدد أهمية الكلمة حسب طبيعة وظيفتها فى العرض المسرحى الذى يستلزم توظيف كل القيم «التعويذية» السحرية للكلمة، لتتواءم بدقة مع المتطلبات المادية للعرض. وعلى هذا النحو، ولأن «المسرح هو الميزانسين أكثر منه الحوار»^(١٩)، فالخرج الذى يناط به وحده السيطرة على جميع عناصر العرض، وخلق التماسق بينها، هو السيد الوحيد فى المسرح.

يمثل آيبا (١٨٦٢ - ١٩٢٨)، وكريج (١٨٦٩ - ١٩٤٧)، التابع الأولى فى مجال التجريب الحديث. ومن عباءتيهما خرج مايرهولد (١٨٧٤ - ١٩٤٠)، ورينهات (١٨٧٣ - ١٩٤٣)، وكوبو (١٨٧٨ - ١٩٤٠) وآرتو (١٨٩٦ - ١٩٤٨)، الذين يمثلون الجيل الثانى فى التطور (رغم معاصرهم تقريبا لآيبا وكريج) قياسا إلى مفهوم البحث عن مسرح جديد، إلا أنهم جميعا يجربون، على نحو ما يلاحظ أندريه فينستين فى كتابه عن المسرح التجريبى^(٢٠). فجميعهم، فى كتاباتهم أو إنتاجهم المسرحى، عملوا على خلق مسرح «تجربة»، أو سعوا إلى «بحث تجريبى» على الفن المسرحى.

ولا يمكن لنا أن نتجاهل أن هؤلاء الرواد كسانوا المصادر الأساسية لحركة التجريب المعاصر؛ لأنه - كما يلاحظ روس إيفانز، فى مقولة بارعة مستندة إلى مفهوم إلبوت عن «التقاليد والموهبة الفردية» - :

«العمل التجريبى الحقيقى، له أصوله، وليس مجرد طفرة مندفعة. ولا يمكن لهذا العمل أن يتحقق إلا فى ضوء ما أنجزه الآخرون فعلا

يتنفسون الهواء النقي، والضوء الطبيعي يلقهم في أحضانهم، وتربطهم معاً الروح الديونيزوسية.

ولم يخطئ المعلم الأول، حين حدد وظيفة التراجيديا، في القرن الرابع ق.م بالكاتارسيس، وإن غمض المعنى على شراحه، في القرن السادس عشر، فإنه لم يكن بحاجة إلى شرحه لمعاصريه، فالمعنى كان لا يزال ماثلاً في عقولهم.

على أبدي الرومان تحول الطقس والشعيرة إلى ملاعب سيرك، بعضها دموي. وهرب النص الدرامي من مسرح الآرينا، لتتعلق كلماته لا بشقاء الممثلين، ولكن بالصفحات التي خطها سينيكا. وتعود الشعيرة والطقس مرة أخرى صيغة للمسرح حين يولد من جديد في العالم الكاثوليكي في العصور الوسطى. وتكفي مطالعة شارل ماجنان في دراسته الفذة عن (أصول المسرح) (٢٣) لتعرف أبعاد تلك الظاهرة الدينية التي هي في أساسها طقوس وأسرار عرفها اليونان، والمصريون من قبلهم. وحين استكشف عصر النهضة أصوله الإغريقية والرومانية، تأثر أشد ما تأثر، في بداياته، بالمفهوم والأسلوب الروماني قبل أن يتأثر بالأسلوب والمفهوم الإغريقي. وجوديل، وجاك جريشان، وچان دي لاتاي، وروبيرجارييه، ومونت كريتيان في فرنسا، وتوماس كيد وكريستوفر مارلو وشكسبير في إنجلترا، الدليل على ذلك. هنا، نجد سينيكا أكثر مما نجد سوفوكليس: المسرح للإثارة العاطفية وليس للتطهير. وحين ترتقى التراجيديا - كما في حالة شكسبير - فهي لإثارة الفكر والوجدان معاً. وحتى حين حاول راسين، بعد ذلك بقرن من الزمان، «العودة إلى المنابع»، غرق في عنف الإثارة، رغم مسحة الرقة التي تغلف، على السطح، مسرحه.

وهكذا، مع مضي الزمن، اتسحب الممثل من أمام المذبح ليختبئ خلف الستار، ويمثل داخل علبه منعزلاً

ومن هنا نأتى لسؤالنا الرئيسي: ما فلسفة التجريب؟

ما معنى البحث عن «مسرح جديد»؟ وهل هو جديد كل الجدة؟

يوضح أوجست كونت أنه في البدايات الأولى كانت:

«المراسم الدينية تتضمن العناصر الإيمائية للعرض المسرحي، وبانفصال المسرح عن العبادة [أو الدين] نزع إلى أن يصبح فناً عبر تطور كانت، خاتمته أن الفن وجب عليه أن يحل محل العبادة، ووجب معه بالضرورة اختفاء المظاهر الإيمائية، باختفاء الاحتفال الطقسي» (٢٢).

ومن الملاحظ أن معظم أفكار الرواد التي عرضنا لها، مستمدة من مصدرين: تحليل لنشأة المسرح ومفهوم المسرح في بداياته، وتحليل لطبيعة المسرح في الشرق. والمسرح الشرقي هنا هو النموذج المفتقد للمسرح الغربي. إن مصدر هذه التأملات في النهاية واحد: المسرح من حيث هو عبادة والمسرح من حيث هو طقس، من ناحية الوظيفة، وبالتالي بالضرورة من ناحية الشكل.

فالمسرح في محاولات تجديده نفسه يجرب مناهج تربطه بأصوله: المسرح في بحثه عن حاضره، ومستقبله يستكشف ماضيه، فيلتفت ليعود مرتداً إلى منابعه الأصلية: صورته الديرامبية، الطقسية والشعائرية: في القرن السادس ق.م وقبل ذلك، حول مذبح الإله ديونيزوس. كان الراقصون يؤدون أدوارهم بينما يحيط بهم المتفرجون الذين تتعلق عيونهم وأذانهم وأرواحهم بحركات كورس الديرامبوس وإيقاع أجسادهم وأصواتهم؛ عند المذبح؛ حيث الجميع، مؤدون وجمهور،

فى مؤسكو كان معملا تجريبيا، وأن مسرح رينهارت كان مسرحا تجريبيا وكذلك مسرح أندريه أنطوان. ويرى البعض أيضا أن المسرح الحى فى أمريكا كان محاولة تجريبية، مثلها مثل بدايات العروض المحدودة لمسرح العبث... إلخ.

إلا أنه من المتفق عليه أن معامل التجريب، خاصة معمل جروتوفسكى، بداية مؤكدة من بدايات التجريب المعاصر.

ولا يمكن، حاليا، القول بأن هناك «وصفة» محددة لجروتوفسكى، ولكن يمكن القول بأن هناك منهجا لجروتوفسكى كان يتطور مع صاحبه بصفة مستمرة، وأن هذا المنهج كان يسعى، فيما يخص التجريب فى مجال فن الممثل، إلى اكتشاف إمكانات جديدة للتعبير، من خلال تدريب خاص شاق طويل. وهذا التدريب - رغم طول مدته - ليس هدفا فى حد ذاته وإنما هو مجرد وسيلة لتحقيق هدف أكبر بكثير، يتمثل فى إزاحة الحدود بين الجسد والروح، مع توفير «صلابة» و«نقل» للجسد يصبح معهما أداة طيعة للتعبير. والتدريبات تشمل النظام الصارم، والتركيز، والتفكير فى «تيئات» العرض إلى جانب تدريبات الصوت، والإلقاء والرقص والأكروبات وألعاب القوى. وكل هذا يهدف إلى تجاوز الممثل حدود المهارة فى الأداء للارتقاء إلى ما هو أسمى: القدرة على الإبداع، وهو إبداع يتم فى إطار فلسفة متكاملة؛ حيث يسعى الممثل إلى تقديم جسده قربانا كى يصل إلى الآخرين، ويتصل بهم، ليتواصل ويتحد الطرفان بالمشاركة فى الطقس المسرحى.

فالجانب الروحى للممثل هو السهم الأول لجروتوفسكى؛ فتدريباته تعمل على الوصول بممثلته إلى لحظة وعى روحى حاد أشبه ما يكون بالوجدان الصوفى.

عن مشاهديه، القابعين، هم أيضا، فى ألوانهم وبنائهم، واختفى الطقس الجماعى للكورس، ليحل محله فن الأداء الفردى لممثل نجم. وتحول الاحتفال «الطقسى» إلى احتفال «اجتماعى»، يتمثل فى اللقاءات بين الجمهور فى أبهاء البناء المسرحى وممراته فيما بين فصول العرض. وأصبحت هذه «المتعة» الأساسية، جزءاً من وظيفة المسرح، إلى جانب الاستمتاع - عن بعد - بأداء الممثل النجم داخل علبته.

وبإيجاز، انحدر المسرح من سمو الطقس الدينى إلى ابتذال الحياة اليومية.

على هذا النوع من المسرح ثار المجددون المحدثون، وكان النموذج الذى تعرفوه نموذجاً شرقياً آسيوياً، لكنه مواز - فى جوهره - للنموذج الطقسى الذى اندثر: المسرح أسرار وطقس وشعيرة، يشارك فيها الممثل بجسده وروحه، والجمهور بروحه وعواطفه. وكان حتما إخراج الممثل من علبته، والجمهور من ألوانه وبنائهم، وإلغاء الفواصل بين الصالة والمنصة، وإلغاء الفواصل الزمنية بين أجزاء العرض، سعياً وراء «مسرح بوتقة» ينصهر فيها المؤدى والمتلقى معا، حتى ولو باستخدام «القسوة»، فى حدود مفهوم آرتو بذاهة. بعدها، كان لابد من التجريب، أو - بمعنى أدق - مواصلة التجريب الذى فتح طريقه آبيا وكريج، وعمقه خاصة مايبرهولد ورينهارت وكوبو وآرتو... إلخ.

ولنتخبر الآن عنصرين فى حركة التجريب المعاصرة:

- العودة إلى المنابع

- استلهم نظريات الرواد والمجربين المحدثين.

وسنركز اختبارنا على خمسة نماذج:

١ - قد يختلف المؤرخون والنقاد حول تحديد بدايات حركة التجريب المعاصرة: يرى البعض أن مسرح الفن

لجروتوفسكى حسب إقرار الأستاذ نفسه. مسرح تجريبى، يستمد أصوله من العمل البولندى المشهور، إلا أنه أصبح - تدريجيا - النموذج الرفيع المحتذى لكثات الفرق المشابهة، التى يطلق عليها باربا اسم «المسرح الثالث» : الأول المسرح الذى تدعمه الدولة، والمسرح التجارى. والثانى مسرح الطليعة الذى أهمل قيمة الممثل، و«المسرح الثالث» هو ذلك المسرح الذى يواجه المتلقى برسالة تنفذ إلى عالمه الداخلى، بعيدا عن العقل المنطقى. إنه مسرح يخاطب، بمفهوم يوج عن اللاوعى الجمعى، فى كل متلق، مباشرة، خبرته النفسية الداخلية الخاصة. والممثل مطالب أساسا، لا بلعب دور محدد معروف، ولكن بمواجهة هذا الدور من خلال ذاتيته، وتقديم نتيجة هذا الصدام بين الدور وذاته إلى جمهوره. ويتيح باربا لمثله، حتى ولو لبضع سنوات، أن يقوم «ببحثه» من خلال التدريبات والتجريب المتحرر تماما من كل «التقاليد» المسرحية، ولا أدل على ذلك من أن الأعضاء المؤسسين لفرقة فى البداية، كانوا مجموعة من الممثلين الذين فشلوا فى الالتحاق بمعهد المسرح الرسمى. والغاية فى النهاية أن يصل الممثل إلى لحظة يصبح فيها، من حيث هو مؤد وشخص، وحدة واحدة تواجه المتلقى.

وباربا يدرك جيدا - بعكس غيره من أمثال بسكاتور وبريخت - أن المسرح عاجز عن تحقيق تغيير راديكالى؛ لذلك فهو يأمل، ويسمى إلى، أن يكشف لنا دخيلة أنفسنا من خلال كشف الممثل دخيلة نفسه، وهو بذلك يساعد جمهوره على التواصل مع الآخرين. وجمهوره هذا جمهور محدود جدا لا يتعدى الثمانين، وأحيانا الأربعين، فقط. وقد يكون من المفيد، الآن، أن نعرض بإيجاز نموذجا لواحد من أهم عروض باربا، وواحد من أهم عروض المسرح التجريبى المعاصر: (فاوست).

جمع باربا، سعيا وراء المزج بين المسرح الأوروبى والآسيوى، مجموعة راقصين وموسيقيين من الهند

وفى هذا «المسرح الفقير»، يجب على الممثل أن يكون قادراً على الإبداع دون كل «بهارج» المسرح التقليدية من ملابس وماكياج وديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية. فالعرض المسرحى يستند إلى فلسفة أساسية، وهى خلق علاقة حية بين الممثل والمتفرج، بل خلق وحدة واحدة: ممثل / متفرج. والممثل هنا راهب يستحوذ على أرواح مشاهديه من خلال علاقة «نوتر سيكولوجى» تربط - فى دائرة واحدة - المؤدى والمتلقى. لكنه ليس أى متلقى! إنما هو وحده ذلك المتفرج الذى يسعى إلى إشباع احتياجاته الروحية العميقة، من خلال عملية «تحليل نفسى جمعى». فجمهور جروتوفسكى، شأنه شأن مثله، ذى الطابع الخاص، جمهور خاص.

والتجريب، هنا، يدور أساسا فى مجال فن الممثل؛ حيث يصبح الجسد فى هذا «المسرح الفقير»، هو العنصر الأساسى والأول فى التعبير. الجسد، الجسد خالصا، لكنه معبر اتصال روحى بين فريق الممثلين والجمهور.

والمسرح هنا يختصر الطريق لينهل مباشرة من منابع الأولى للفن المسرحى، حيث الراقص الديثرامبى يتخذ من جسده أداة مباشرة لممارسة الطقوس الديونيزوسى، ملتحما بجمهور المحتفلين بالشعائر الديونيزوسية. وفى الوقت نفسه، فمنهج جروتوفسكى، رغم جدته، ليس كلية من ابتكار صاحبه، فللمنهج روافده وأصوله: ستانسلافسكى ومايرهولد فى تقنية البيوميكانيك، فاخسانجوف وديلان ودلسارت فى مجال ردود الأفعال الداخلية والخارجية، والكاتاكالى الهندى والنو اليابانى من حيث هو صيغ نمذجة فنية.

أما تأثير آرتو ويوج، فإن جروتوفسكى وبعض النقاد ينفونه، ورغم ما بين نظريتهما وأفكار جروتوفسكى من مشابهات.

٢ - مسرح الأودن بالدانيمارك، الذى أسسه عام ١٩٦٤ أوچينيو باربا، التلميذ الحقيقى الوحيد

أن نتطرق إلى المحاولات التجريبية لمارتا جراهام في الرقص، ونحدد فلسفتها ومصادرها التجريبية. ويرجع الفضل لإيزادورا دنكان في تحقيق الارتباط بين الانفعال الداخلي والحركة الخارجية المعبرة عن الانفعال. فالرقص في مفهومها ليس تسليية، ولكنه «دين»^(٢٤)، وعلى هذا الأساس الفلسفي طورت مارتا جراهام فنها الراقص، من خلال مفهوم الكشف عن «داخل الإنسان» أو «روح الإنسان». فالرقص عندها دراما سيكولوجية تعكس الصراع الداخلي، على نحو تكون معه حركة الراقص نابعة من ذات نفسه، لتعبر عن إنسان العصر، في بحثه الروحي، في مواجهة عالم غارق في المادية.

والمسرح عند مارتا جراهام يسعى حثيثا إلى استكشاف المنابع الأولى للفن: الدين. وهي (شأنها شأن جروتوفسكي وباربا اللذين لا يطلبان من الممثل أداء الدور، ولكن إعادة خلقه من خلال خبرته الذاتية) لا تقدم عروضها إلا من خلال تجربتها الذاتية الفردية والشخصية البحتة. فهي لا تقدم الميثولوجيا الإغريقية (مثل فيدر أو جوكاستا)، وإنما تعيد صياغتها على شاكلة مارتا جراهام، وصراعاتها الداخلية من حيث هي إنسان معاصر. فالمسرح عندها «علاج ذاتي»^(٢٥) (على نحو يذكرنا بدرجة ما بنظرية القيمة عند أ.أ. ريتشاردز).

ومارتا جراهام تستلهم الميثولوجيا الإغريقية مستندة إلى تعاليم يوج، وبذلك تربط فنها الحديث بالنموذج البدائي للرقص على نحو ما يؤكد النقاد أمثال جون مارتن، وغيره، الذين يرون أن فن الرقص في عالم مارتا جراهام طقس ديني كامل^(٢٦).

٤ - لكن ظاهرة تحويل المسرح إلى طقس ديني، ليست وحدها ما يشغل المجرمين المعاصرين؛ فالتجريب أخذ مسارات متعددة لمفهوم الطقس. ولذا ذكر هنا على سبيل المثال تجربة الستينيات الفرنسية، في ميدان «التأليف الجماعي»:

واليابان، ليقدّموا عرضه لمتفرجين غربيين، هم في الحقيقة من شاركوا في مراحل إعداد النص / العرض تحت إشراف باربا. كان اختيارهم - بناء على طلب المخرج - منصبا على بعض مشاهد من (فاوست) جوته، تلخص جوهر الفعل المسرحي في شكل سيناريو لا يعتمد أساسا على الكلمات ولا يستند إلى تأمل فلسفي أو تحليل سيكولوجي. وجاء النص، إن جاز اعتباره نصا، مجرد مثيرات لأفعال مسرحية، ترتبط «تيميا» بأسطورة فاوست.

ويؤدي العرض ذا الأصول الغربية الأصيلة مؤدون آسيويون، بأدائهم الشرقي الصرف، الذي - رغم وحدة طابعه - يختلف تماما في صيغته الهندية عنه في صيغته اليابانية. استحالت فكرة جوته في هذا العرض إلى مجرد «فعل»، على متفرج باربا «الثاني» أن يعيشه من خلال أداء حركي وإيمائي راقص مشحون بتعبير انفعالي ذي معنى يتسم بالشمولية الإنسانية، المتولدة من تداخل الثقافات المتباينة، الممتزجة في عناصر هذا العرض الذي يحاول صنع «وحدة ثقافية» من خلال المواجهة بين تراثين مسرحيين متضادين. ومرة أخرى، نجد الطقس البدائي، والبحث عن العودة بالفن إلى منابعه الأصيلة، من خلال مسرح الشرق الذي لا يزال يحتفظ بروائه و«بدائيته».

ومسرح باربا، الذي يعد واحدا من أقيم مسارح العصر، لم يولد من فراغ. فجزوره تمتد من أندريه أنطوان لتمر بستانسلافسكي ومايرهولد وكوبو، لتصل إلى أوجستو بوال، وإن كان عرقها الأصلي يجد نبضه عند جروتوفسكي الذي يقر باربا بأستاذيته، رغم اختياره إبداعه في أصالة خاصة يعترف له بها النقاد المعاصرون.

٣ - ولا يمكن لفحصنا أن يكتمل - في ضوء المقدمات التي أشرنا إليها من أفكار الرواد الأوائل - دون

وراء تلك التجربة يقف، بلا شك، جروتوفسكى وآرتو وبريخت وجان فيلار. والمنايع القديمة واضحة: الكوميديا دى لارنى والصيغ الأخرى البدائية التلقائية لمسرح الشارع الشعبى الذى اختفى من العالم الغربى.

وهى فى الوقت نفسه تلتحم مع أصول أقدم للفن؛ فهى تسمى إلى أن يصبح العرض المسرحى طقسا، لكنه هنا كما يؤكد النقاد «طقس صدمة وتمزق، أكثر منه طقسا احتفاليا» (٢٧).

فى عام ١٩٦٥، نشر ميشيل كوستاف دراسة عن آرتو، فى مجلة «Esprit»، حدد فيها منهج الاتجاه الجديد فى العروض المسرحية الذى يضع النص المسرحى موضع التهديد، بل يمتدحه مستقبلا؛ حيث أشار كوستاف إلى سعى المخرجين إلى عرض مسرحى تتميز كل لحظة فيه بأعلى درجة من الكثافة والتعقيد والتناقض، مستندين أساسا إلى التعبير بجسد الممثل، دون اهتمام بالكلمة، على نحو يصبح معه النص ومؤلفه مهددين بصورة مباشرة.

وبالفعل، صاحب نشر هذا المقال وتلاه ظهور مسرح شاب جديد يقدم عروضه خارج دور العرض لكسر قاعدة تقليدية غدت، فى نظر أصحاب هذا المسرح، بورجوازية، ولتدمير النصوص المسرحية من خلال الاعتماد الكامل على الممثل (من حيث هو عنصر محورى للعرض المسرحى) الذى يقوم بالارتجال المتجدد المستند إلى فكرة أو سيناريو متفق عليه أصلا من خلال «التأليف الجماعى». وكانت تلك الحركة المسرحية الشابة ذات الطابع السياسى الاجتماعى، تدين بفلسفتها إلى جماليات تحريرية (أو ذات أهداف تحريرية)، بمعنى أن غاياتها تربوية بمفهوم باكونين وبرودون وليس بمفهوم ماركس.

إن الهدف الطوباوى لهذه الحركة التجريبية للتأليف الجماعى أن تكون للناس وبالناس. فالجمهور مدعو للتدخل واقتراح التيمات والانتقاد بل المشاركة فى التمثيل من واقع تجاربه الشخصية. هذا التجريب كان بحثا عن صيغ جديدة تلتفى الانفصال التقليدى بين الممثل والجمهور، وتضع موضع التساؤل لعبة «الأدوار» على المستوى المسرحى والاجتماعى، وبالتالي سلم التدرج الطبقي والاضطهاد الاجتماعى. فهى فى جوهر هدفها يوتوبيا سياسية، لانطلاقها من تساؤل حول وظيفة المسرح الاجتماعية والسياسية.

٥ - فإذا ما انتقلنا إلى عملاق المسرح المعاصر، بيتر بروك (٢٨)، وجدناه، مثله فى ذلك مثل كل كبار مفكرى المسرح، يجرب ويبحث على مستوى فلسفى/ تقنى: ما المسرح: طبيعته ووظيفته؟ ما المسرحية: كلمة أم حركة؟ ماذا يتبقى من العرض المسرحى فى نفس المتفرج وعقله؟.. إلخ. ويعتقد بروك أن الانفعالات التى تصاحب الهزل والجذ تختفى سريعا، والحجج المنطقية أيضا سرعان ما تفقد تأثيرها. لكنه يعتقد أنه إذا ما ارتبطت الانفعالات والمنطق برغبة المتلقى فى التعمق فى فهم ذاته، ترك العرض عنده أثرا لا يمحي. الغاية هنا، مرة أخرى، هى مساعدة المتفرج على فهم نفسه، كما كانت الحال عند جروتوفسكى وباربا بدرجات مختلفة.

ويعمل بروك منذ عام ١٩٧١، بالمركز الدولى للمسرح، بالبحث فى كل التساؤلات حول المفاهيم المسرحية. وفى بحثه فى مجال الكلمات، أجرى التجارب حول ماهية الكلمة: هل هى حركة أم موسيقى أم مفهوم.. إلخ؟ ووصل إلى تأكيد ما كان يعتقد من قبل من خلال تجاربه المسرحية، من أن الكلمات لا تفيد، أو على الأقل لا تكفى، حين يحاول القلب، أو المعدة، الحديث. ومن ثم ضرورة التجريب للبحث عن «لغة» أخرى قادرة على التعبير الدقيق عن داخل النفس

واحد منا «يعمى» - بطريقة ما وبدرجة ما - عن الحقيقة. لكن المسرح يمكن أن يجعلنا نعي جانباً من الحياة بفضل الصورة «المكثفة» أو «المطلقة»، والإنسان المعاصر فى ميسس الحاجة إلى هذا الغذاء الروحى. ولحظة «المعجزة» فى المسرح، هى اللحظة التى تتحقق فيها هذه الصورة «المكثفة» التى بفضلها ينبثق الوعى. فى هذه اللحظة، يتحول صمت العالم الخارجى إلى «صمت حى». إن المسرح يمتلك إمكان توفير ذلك الغذاء الروحى؛ حيث يعرض للمتفرج الحياة أكثر وضوحاً فى لحظة تكثيف وصدق.

والممثل أيضاً، فى تدريباته وتجاربه، يحقق لنفسه الوعى بالحياة، وبالذات. ومن قبل كان كوبر أيضاً يرى أن تدريبات الممثل ليست فقط من أجل التوصل إلى مهارة الأداء، وإنما هى أيضاً للارتقاء. بصفاته الإنسانية. وهذا يتشابه أيضاً مع «العلاج الخلاصى» بالرقص عند مارتا جراهام، ويقترب من مفهوم باربا عن الارتقاء بالممثل إلى درجة المهارة من خلال إجادة ما يمارسه من «عمل حياتى».

وتجارب بروك عظيمة الثراء، شديدة التنوع، إلا أن للفنان الكبير من ورائها غاية كبيرة: أن يصبح المسرح ضرورة كالأغذاء والجنس؛ احتياجاً عضوياً، على نحو ما كانت عليه الحال فى المجتمعات القديمة. ولذلك، نجده يسعى إلى تقديم عروض تصلح لأى إنسان وفى كل زمان ومكان. هنا يختلف بروك مع مجربين آخرين، خاصة جروتوفسكى وباربا اللذين يتوجهان إلى جمهور «معملى» محدود. وبتفتح بروك على «الإنسان» عامة، فيلتصق على هذا النحو بمفهوم المسرح فى منابعه الأصلية: المسرح للناس جميعاً باعتباره تجربة إنسانية عامة، فى حين يحصر بعض المجربين تجاربهم فى حدود الصفوة.

الإنسانية المعاصرة: الصوت والحركة. على أن يكون استخدام الممثل لهما هو الاستخدام نفسه للكلمات لدى الشاعر، وذلك يعنى استخدام الأصوات والحركات على شكل اندفاعات تلقائية، تنبع من الحدود ما بين الحلم والحقيقة، وهو ما يسميه بروك «لغة التحليل السيكلوجى» التى يجب على الممثل أن يتدرب على تركيبها وبنائها والإبداع من خلالها.

وفى هذا المجال التجريبى، قدم بروك عام ١٩٧١، فى صورة محدودة، مسرحية (أورجاست - Orgast)؛ حيث تعامل الممثلون مع أصوات، مصدرها كلمات إنجليزية مصطنعة لا معنى لها؛ إنما هى أصوات وإيقاعات أكثر منها كلمات لغة معروفة. التقنية المسرحية فى هذا العرض تستند إلى أساس علمى: العودة إلى اللغة البدائية الأولى الموازية لمفهوم اللاشعور الجمعى عند يونج، وذلك لمخاطبة عدد لا محدود من الجماهير. وكان على الممثل هنا أن يصل، من خلال التدريبات، إلى القدرة على الإبداع من خلال هذا النمط اللغوى المخترع للغة شبه بدائية. مع ملاحظة أن بروك، فى تجاربه فى مجال التدريبات الجسدية والصوتية، لا يؤمن بأن التعبير الجسدى غاية مستقلة، أو أن الأصوات يمكن أن تحل كلية محل اللغة. فالجسد وسيلة، والأصوات قدرة من قدرات الممثل لا بد من استخدامها وتطويرها وتطويرها بوصفها وسيلة من وسائل التعبير المسرحى، بحثاً عن «لغة» مسرحية (أى تقنية مسرحية) عالية، تمثل فى بحث بروك هما أساسياً، يحاول حل نعضلته من خلال «تبادل الخبرات الثقافية» فى معمله المكون من مؤدين متعددى الجنسيات واللغات والثقافات. إنها يوتوبيا، لكنها مجال واسع للتجريب.

والمسرح فى مفهوم بروك، ليست له الوظيفة نفسها لوسائل الاتصال الأخرى، لكن المسرح الحقيقى لحظة آنية من «الصدق» تحقق تغيراً فى المفاهيم؛ ذلك أن كل

وتأكيدا لمقولة بروك من أن لحظة الصدق المسرحي تنطبع طيلة الحياة في عالم المتفرج، فليسمح لى القارئ أن أذكر أنه منذ مشاهدتى هذا العرض، فإن مقطع الأغنية المشهورة لكارمن بالحن يميزه:

Si Tu ne m' aimes pas, je t'aime

Si je t'aime, prends garde à toi!

يهاجمنى بغثة فى لحظات معينة كهاجس داخلى. وهى تجربة وجدانية لم تتحقق لى فى عروض (كارمن) الأخرى التقليدية التى شاهدها. فإذا نظرنا إلى تجربة أخرى لبروك، وهى تمثّل واحدا من أهم عروض المسرح المعاصر وهى (المهابارات)، المستمدة من الملحمة الهندية المشهورة، التى قدمها بروك عام ١٩٨٢ من إعداد جان كلود كارييه أيضا، وجدناه يتخذ مدخلا سرديا ملحميا إلى الهند الأسطورية والمعاصرة فى آن. فالعرض بقدر ما يقدم الأسطورة، محتفظا بالأسماء والمصطلحات السنسكريتية، فإنه يقدم أيضا مشاهد مخترعة تماما، بالإضافة إلى بعض ما يتصل بالحياة اليومية فى الهند المعاصرة.

والعرض يعتمد - كمادة بروك غالبا - على نموذج الصياغة الشكسبيرى، بخلق روابط بين الميثافيزيقيا، والفانتازيا، والحياة اليومية، مع تصوير التناقض والتضاد، واستخدام التكثيف والتفتيت على مستوى التقنية. والعرض فى مجمله يمد جذوره فى أرض الهند، ويسمو فى الوقت نفسه إلى مستوى الاستعارة الكونية. وهكذا يخلق بروك توازنا بين الملموس والمجرد، وبين الخاص والعام. والتجريب، من خلال ملحمة (المهابارات)، أتاح لبروك تمزيق بنية مفاهيم القيم الحضارية الغربية الخاوية عن الخير والشر. فالمحمة الهندية فى نظره تصور الصراع الأبدى فى داخل المجتمعات الإنسانية، وفى داخل الإنسان الفرد: الصراع بين «الدهارما» Dharma وضدها.

وفى سعى بروك نحو الإنسان عامة قدم عرضه المشهور (مؤتمر الطيور) المستمد من قصيدة الشاعر الصوفى فريد الدين العطار الذى استغرق إعداد الكامل سنوات عدة. جرب بروك شذرات منه منذ عام ١٩٧١ فى غابات أفريقيا، ثم فى باريس وكاليفورنيا، وبعدها فى شوارع مينسوتا وبروكلين بالمشاركة مع بعض الهنود. ثم عاد بعد سنوات فقدمه فى صورته النهائية من إعداد جان كلود كارييه. المحاولات الأولى للعرض كانت تستند إلى تقنية الارتجال. لكنه، من خلال التجريب الطويل، تحول إلى عرض ثابت بدرجة ما، يعكس القصيدة الصوفية برمتها بما فيها من صور خيالية متعددة المستويات عالية المضمون، على نحو تتجاوز معه حواجز الثقافات المحلية. واعتمد العرض فى صورته النهائية على مفهوم بروك للصياغة المسرحية بالمفهوم الشكسبيرى. فبروك قد أكد بوضوح فى كتاباته أن النموذج الشكسبيرى هو «نموذجنا»^(٢٩).

وفى مجال التجريب شديد التنوع، خاض بروك فى عالم الأوبرا، مغيرا كل شروط العروض الأوبرالية التقليدية من الفخامة والأوركسترا والثبات حتى إلى أسعار التذاكر للتوجه إلى جمهور عريض، بعرض زهيد التكاليف، بسيط جذاب ومؤثر.

فى عام ١٩٨١، داخل بقايا مسرح «اليوف دى نور»، قدم بروك رائعته (كارمن). كان ذلك فى داخل مسرح شوته آثار الحريق، متداعى البناء؛ حيث قدمت (كارمن) مجردة من كل تقاليد الأوبرا. كان المغنون يلتحمون بالجمهور الجالس على مقاعد خشبية بدائية غير مريحة، والفضاء المسرحى هو صالة العرض نفسها التى رصدت فيها تلك المقاعد المحاطة ببقايا الألواح والبنائير المحترقة، والموسيقى تنبعث من بيانو ومط المتفرجين، وكارمن تغنى، فوق رؤوسهم وفى آذانهم، أو فى قلوبهم مباشرة.

ونوجز ما أردنا إليه من ملاحظات:

١ - أن المسرح فن تقليدى راسخ. وقد زعزعت رسوخ تقاليده محاولات تجريبية عدة أعانت على بقاءه واستمراره.

٢ - التجريب ظاهرة عرفها تاريخ المسرح فى بعض مراحل تطوره، لكنها لم تشكل مذهباً أو حركة فنية؛ فهي محاولات متفرقة زماناً ومكاناً، مختلفة قيمة ومستوى وتأثيراً.

٣ - التجريب فى المسرح المعاصر حركة كاملة تسمى إلى تحديث المسرح، بل تغييره.

٤ - التجريب المعاصر من حيث هو حركة فنية، بدأت بواكيره فى نهايات القرن السابق وبدايات القرن الحالى، فى محاولات فردية أثمرت الحركة المعاصرة التى تمثل حالياً الوجه الحقيقى للمسرح العالمى المعاصر الذى يستند إلى تعاليم رواد التجديد.

٥ - حركة التجريب غيرت ومستغیر ماهية المسرح الحديث ووظيفته.

٦ - الفن المسرحى خرج من قلب الديانات البدائية: مسرح / طقس، وتحول إلى مسرح رجل الشارع. بدأ سامياً بعالم الميثافيزيقا، وانحدر إلى عالم الماديات والتفاهات. والمسرح المعاصر يبحث من خلال التجريب عن العودة إلى صيغته الأولى: مسرح / طقس.

٧ - هذا التطور للمسرح المعاصر فى ارتداده للمنابع الأصلية؛ يخضع تماماً لمقولة أستاذ المدرسة الحديثة فى تاريخ الأدب، جوستاف لانسون، من أنه فى الأدب والفن لا شىء يأتى من لا شىء.

قد يكون ذلك فى رأى بروك الصراع بين منبع الحركة وعدمها أو السلب. لكن على الأقل بالمفهوم الغربى، فإن «الدهارما» شىء لا يمكن شرحه فى كتاب، أو تفسيره فى فلسفة. إلا أن المسرح، كما يعتقد بروك، يمكن أن يعبر عنه. فأحدى وظائف المسرح فى مفهوم بروك هى ترجمة ما لا يمكن ترجمته. ويتم ذلك فى عرض «المهابهاراتا» من خلال تجريب طقسى يستهدف البحث عن «الصدق» المسرحى.

والمرشحة التى استغرق إعدادها، بحثاً وتجريباً، عشر سنوات، ويستغرق عرضها تسع ساعات (على نحو يذكر بالشروح الأرسطية لكاستلفترو) تمزج بين تقاليد المسرح الشعبى والصيغ الفنية التراثية المعروفة فى بساطة متناهية، بأساليب تقنية شديدة التعقيد والدقة. وبهذا المزج بين التعقيد والبساطة فى صميم بنية النسيج المسرحى، يتحقق مبدأ «الصورة المطلقة» أو «الجوهرية» فى المسرح، التى تغنى عن العديد من الصور المسرحية التقليدية. وهو نفسه ما كان يبحث عنه - بدرجات مختلفة - جروتوفسكى وباربا ومارتا جراهام وكوبو - مع ملاحظة تاريخية، وهى أن الكاتاكالى يحقق ذلك منذ أمد طويل. وتكمن محاولات هؤلاء المجرىين فى إعادة نمذجة «الميزانسين» الغربى على نسق التراث الآسيوى، بحثاً عن النموذج المفقود - لديهم - للفن المسرحى فى منابعه الأصلية.

النماذج الخمسة، على نحو ما رأينا، تؤكد لنا توفر العنصرين موضع الاختبار فى حركة التجريب المعاصر:

- التجريب المعاصر يتجه بالمسرح إلى منابعه الأصلية.
- التجريب المعاصر يستمد تعاليمه من نظريات رواد التجديد فى المسرح الحديث.

الهوامش

- Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions sociales 1980. (١، ٢، ٣) انظر:
- Ehot (T.S.), *What is a classic*, London, Faber, & Faber 1955 p. 14. (٤) انظر:
- *Tradition and the individual Talent*, Selected Essays, London, Faber, 1948 p. 15. (٥) انظر:
- Lucas, (F.L) *Euripides and his influence*, New York, Coper Square publishers Inc. 1963, pp 5-9. (٦)
- (٧) جلال حافظ، «التجرب على مادة كلاسيكية» برنامج الوقائع الثقافية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٣.
- (٨) المرجع نفسه.
- Cf. Dumas, (Alexandre) *Mémoires*, p.p 202-20-208. (٩)
- Cf. Gregh, (Fernand), *Allocution sur la scène de la comédie Française (à la matinée du centenaire d' Hernani 1930*, (١٠)
- Cf. Les Cahiers du théâtre, décembre 1930, n. 7, p. 15. (Déclaration au congrès international du théâtre, Hambourg, 12-21 juin 1930.) (١١)
- من كلمة جستر في المؤتمر العالمي للمسرح بمدينة هامبورج ١٩٢٠.
- Cité par André Veinstein: *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 2 ed. 1955, p.306. (١٢) انظر:
- Appia (Adolph), *L' œuvre d'art vivant*, Paris - Genève, Atar - Baillaudot, 1921, p. 82. (١٣) انظر:
- Craig (Edward Gordon), *De L'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1942, p. 104. (١٤) انظر:
- Ibid, p. 105. (١٥) انظر:
- Barrault, (Jean - Louis), *Mise en scène de Phèdre de Racine* - Paris, Editions du Seuil, 1946, p. 34. (١٦) انظر:
- Cf. Roose - Evans, (James), *Experimental théâtre from Stanislavsky to Peter Brook*, London, Routledge, 1990, 1991, p.60. (١٧)
- Artaud, (Antonin), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 pp. 73 et S. 153 (١٨) انظر:
- Ibid p. 42. (١٩) انظر:
- Veinstein, (André), *Le théâtre experimental*, Tendances et propositions, Bruxelles - Paris, la Renaissance du livre, 1967. (٢٠) انظر:
- Roose - Evans, (James), op. cit., p. 75. (٢١) انظر:
- Veinstein, (André), *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 2e ed. 1955, p. 39. (٢٢) انظر:
- Magnin, (Charles), *Origines du théâtre*, plan de la tour, Editions d'Aujourd'hui, 1981. (٢٣) انظر:
- Cf. Roose - Evans, (James.) op. cit., p. 92. (٢٤)
- Cf. Ibid p. 166. (٢٥)
- Cf. Ibid p. 94. (٢٦)
- Cf. "La Création collective et la fonction sociale du théâtre, dans, "Esprit", Juin, 1975, p. 2. (٢٧)
- Cf. Brook, (Peter). *The Empty space*, London, McGibbon 2 Kee, 1968. (٢٨)
- *Le Mahabharata ou les Pouvoirs d'une histoire*, Paris, Alternatives, théâtrales, No. 24, 1985.
- *The shifting point*, New York Harper & Row 1987. :
- Cf. Id. *The Empty space*, op. cit., p. 107. (٢٩) انظر:



التجريب والإيديولوجيا

هيوارد برنتون : الذئب فى الحظيرة

قراءة فى علاقة التجريب بالإيديولوجيا

محسن مصيلحى *



الوعى . وقد استهدفت تلك المسرحيات ، أحيانا ، «وضع المتفرجين موضع اقضاة ، وترك القضية السياسية المعروضة لحكمهم الذاتى»^(١). ولأن تلك الفترة شهدت حركة مد واسعة لفرق ما يمكن تسميته ، عربيا ، باسم «المسرح المتمرد Fringe Theatre» الرفض للمؤسسات المسرحية الكبرى ، فإنها شهدت اللجوء إلى أماكن عرض غير تقليدية ، وإلى جمهور جديد يبدو غفلا من الأحكام المسبقة.

تكونت أول فرقة من فرق المسرح المتمرد تحت اسم CAST عام ١٩٦٥ ، كرد فعل لفشل حكومة حزب العمال (بزعامه ويلسون) فى إصلاح المجتمع ، أو إقامة حكومة اشتراكية تقوم بتغيير المجتمع تغييرا جذريا ، ومن هنا يبدو الارتباط واضح -حدا بين المسرح الجديد والإيديولوجيا. وكثر عدد هذه الفرق. ولكن العام ١٩٦٨ شهد أحداثا كان لها وقع عميق على الجيل الثانى من كتاب المسرح البريطانى المعاصر ، وأهمهم دافيد هير ، دافيد إدجار ، جون ماكجراث ، تريفور جريفت ، و .. هيوارد برنتون أكثرهم تجريبا فى مجال الشكل المسرحى.

لاجدال فى أن هيوارد برنتون (المولود عام ١٩٤٢) ، يعد واحدا من أهم كتاب المسرح البريطانى ، وظهور مسرحياته مصحوب دائما بالجدل على المستويات الجماهيرية والنقدية والصحفية وأحيانا القضائية. وبرنتون كاتب غزير متنوع الإنتاج ؛ فقد كتب الشعر والمقال والرواية والقصة القصيرة والمسرحية التليفزيونية والإذاعية ، ومارس الترجمة والإعداد الدرامى ، ولكنه كتب عددا هائلا من المسرحيات منذ أن وضع أقدامه فى قلب المؤسسات المسرحية الكبرى فى إنجلترا ، منفردا أو بالتعاون مع آخرين .

وفكرة الإبداع المشترك تقودنا مباشرة إلى قلب الحركة المسرحية فى بريطانيا منذ أواسط الستينيات حتى الآن ، وتقييم دور برنتون فيها . والسمة الأساسية فى هذه الكتابات المشتركة هى التعليق المباشر على الأحداث السياسية المعاصرة ، من وجهة نظر تقدمية فى الغالب ، بوسائل درامية تركز على صدمة المتفرج فى سبيل تحقيق

* مدرس الدراما ، المعهد العالى للفنون المسرحية.

وقد حفل هذا العام بأحداث هائلة ، على المستويين العالمي والمحلي، لكننا سنركز فقط على أمرين :

الأول : أحداث مايو ٦٨

من قلب أحداث مايو ١٩٦٨ في باريس، استطاعت بعض الفصائل اليسارية أن تعيد تقييم وجهة النظر الماركسية التقليدية في النقطة التي يمكن عندها تغيير الفرد، أو تغيير علاقته بالمجتمع. لقد ظل تغيير المجتمع هدفا نهائيا عند تلك الفصائل ، لكنها اكتشفت أن المجتمع الرأسمالي يستغل الإنسان ليس في أماكن الإنتاج، بل في أماكن الاستهلاك - استهلاك الإيديولوجيا البرجوازية بشكل أساسي - عبر الثقافة وأجهزة الإعلام . ورأت تلك الفصائل أن علاقة الفرد بالمجتمع أصبحت أشبه بعلاقة المشاهد بما يجرى على الشاشة، وما يحدث فيها من تلقى سلبي. وكان على الثوريين ، إزاء ذلك، أن يدمروا الصورة المقدمة للاستهلاك العام، أو يحدوثوا تغييرا ثوريا جذريا. وهكذا ، استهدفت هذه الفصائل صورة الحياة العامة لكشف حقائق الحياة الخاصة واليومية تحت السطح، وأصبح دور الفنان إفساد الصورة / المشهد، أو إفساد صورة الفرد عن مجتمعه ، وتقديم صورة بديلة ^(٢).

هذه الأحداث الطلابية - العمالية ، وتلك النظرة الإيديولوجية، أثرتا تأثيرا كبيرا على هذا الجيل من الكتاب، فغير بعضهم أساليبهم الدرامية ، وبحث آخرون عن وسائل أكثر فعالية توصلوا إليها بدرجة أو بأخرى من النجاح. لكن تجمع الفنانين في فرق مسرحية أصبح هو المطلوب الملح للمؤمنين بهذه النظرة الإيديولوجية الجديدة، خاصة في ظل الأزمة الثقافية التي كانت تعيشها بريطانيا في تلك الفترة :

«إن التغييرات الحادة في الحياة السياسية والاجتماعية في بريطانيا الستينيات نفت فكرة كاتب المسرح بوصفه فرداً له فكره

الخاص بأن جمعت بين هذا الفرد والفرقة المسرحية التي تعمل وفقاً لمبادئ فكرية وإيديولوجية، في عمل واحد ناتج عن التأليف الجماعي أكثر منه عن الإبداع الفردي. لكن بعض الإبداعات الفردية لكتاب السبعينيات بقيت وأصبحت علامات فارقة على تلك الحقبة» ^(٣).

تركت أحداث مايو ٦٨ أثرها المباشر على برنتون، فكان أن انضم إلى فرقة المسرح المتنقل Portable Theatre في العام التالي لإنشائها عام ١٩٦٨ ، كما أنها ظهرت بوضوح في مسرحية (روعة Magnificence) عام ١٩٧٣ ، تلك المسرحية التي تظهر اهتمام برنتون بالأحداث السياسية الساخنة ، وتظهر أهم صفات الشكل المسرحي عنده، حين يختلط الآني بالتاريخي، والواقعي بالخيالي:

«أليس : تدخل عنيف . إفساد . مشهد ضد مشهد . ألعاب نارية في وجه الطبقة الحاكمة» ^(٤).

الثاني: إلغاء الرقابة على المسرح

في ذلك العام ١٩٦٨ أيضا ألغيت الرقابة على المسرح في بريطانيا ، بعد صراع خاضه الفنانون والكتاب مثل إدوارد بوند ، وجو أورتون ، على نحو أدى إلى انفتاح باب حرية التعبير على مصراعيه . وقد وفرت تلك الحرية أبعادا جمالية وإيديولوجية عميقة ^(٥) لهؤلاء الكتاب. وكانت النتيجة المنطقية هي إعادة النظر الشاملة في الأحداث والشخصيات التي ظلت مقدسة لفترات طويلة. وكان برنتون ضمن كتيبة كبيرة من الكتاب قدمت بريطانيا في إبداعاتها ، من حيث هي مجتمع متفسخ ، يشبه الجثة المتعفنة ، أو بيوت الدعارة.

برنتون (جرجانتويا Gargantua) - المأخوذة عن رابليه.
يقول برنتون:

«لقد كتبت سيناريو مقسما إلى ثمانية مشاهد، واستخدم هذا السيناريو نقطة انطلاق في البروفات. وبعد ظهر كل يوم كان الممثلون يقومون بإجراء تدريبات ارتجال على الأفكار الرئيسية المطروحة: يصرخون ويصيحون كما يريدون. وفي المساء كنت أختلي بنفسى لأكتب المشهد بشكل أكثر إحكاما وانضباطا مستخدما ما قدمه الممثلون. وفي صباح اليوم التالي، كنا نجرى بروفات دقيقة على المشهد، ثم نرتجل المشهد التالي بعد الظهر» (٥).

كانت تجربة برنتون في برايتون صورة مكشوفة لما يجرى في المسرح المتمرد في أنحاء بريطانيا: تنوع هائل في الوسائل والأساليب المسرحية، وتنوع الأفكار المطروحة من مشهد إلى مشهد، والتركيز على كيفية صياغة العمل المسرحي، للتعبير عن القضايا الملحة في المجتمع.

مع المسرح المتنقل :

انضم هيوارد برنتون إلى دافيد هير وتوني بيكات، في المسرح المتنقل. وفي هذه الفرقة كتب برنتون مسرحيتين، الأولى هي (استراحة على الطريق Lay By) عام ١٩٧١، بالتعاون مع ستة كتاب آخرين، ثم تلاها بتجربة حادة وصارخة، لأنها تعرضت لمشكلة أيرلندا الشمالية التي كان الصمت يلفها تماما في المجتمع الإنجليزي، ويقال إن هذا الصمت كان هو الشيء الوحيد المشترك بين حزب العمال وحزب المحافظين. كانت تلك مسرحية أيرلندا إنجلترا England's Ireland (١٩٧٢) وكتبها بالتعاون مع ستة كتاب آخرين أيضا.

مع هذا الفريق من الكتاب والفنانين، عرف برنتون أهمية التعاون، خاصة فيما يتعلق بالكتابة عن قضية

وعلى عكس جيل الخمسينيات والستينيات، فإن هؤلاء الكتاب الجدد استخدموا أشكالا مسرحية «مفتوحة» تهدد حساسيات الجمهور البرجوازي وتؤثر فيه بوسائل غير تقليدية، دون خوف من إيقاف عروضهم رقابيا. وكان أول ما فعلته تلك الزمرة المبدعة هو الاستمتاع بحرية النظر إلى الماضي القريب إليهم ليس فقط لقربها التاريخي منهم، وإنما لأنهم أبناء تلك الفترة. إنها الفترة التي شهدت فكرة حزب العمال عن مجتمع الرفاهية Welfare State التي حصلوا في ظلها على فرصة التعليم العالي شبه المجاني. هذه الحرية الجديدة قد تفسر انتشار ذلك النوع من المسرحيات البانورامية التي تقدم تاريخ إنجلترا، وصولا إلى اللحظة الآنية، لتعرض أهم سلبياته، في الفترة الواقعة بين نهاية الستينيات وبداية السبعينيات - مسرحيات لكتاب مثل جون ماكجراث، سنو وبلسون، كريس ويلكنسون، دافيد هير، وهيوارد برنتون.

برنتون في برايتون :

لم تكن تجربة برنتون مع «المسرح المتنقل» أولى تجاربه مع هذا النوع من الفرق، وإنما انضم برنتون إلى فرقة صغيرة قبلها تسمى ائتلاف برايتون Brighton Com-bination لإيمانه بقدرة هذا الائتلاف على اقتحام مشروعات مسرحية فعالة ومؤثرة على المستويات الاجتماعية والسياسية، وبسبب استخدامه أشكالا مسرحية تجريبية تعتمد على استفزاز المتفرج، والتهجم على حساسياته الجمالية المستقرة، وبسبب استهدافه خلق مسرح يبيى موجه للطلبة والعمال والعاطلين عن العمل، في إطار عروض شاملة للقراءات الشعرية، والرقص، وفنون العرض بشكل عام.

جرب برنتون معنى العمل الجماعي - مثلا وكتابا - في هذا الائتلاف الذي كان يشارك في إبداع وانتقاد وتمثيل وإخراج الأعمال المسرحية، ومنها مسرحية

سياسية حساسة ، واحتك بتقنيات كتاب جيله عن قرب ، وجرب التأمر الصامت ضد الكاتب المسرحي في مجتمع بلا رقابة حين عرضت المسرحية الثانية لفترة قصيرة ، ثم رفضت دور العرض الأخرى استضافتها في أى مكان في إنجلترا . وقد كان هذا الفشل (الاقتصادي) هو السبب المباشر في حل هذا الفريق ، والسبب المباشر في قرار برنتون بالتوجه إلى جماهير المسرح «الطبيعية» التي ترتاد المسارح الكبرى . اكتشف برنتون أن المسرح المتمرد استنفد أغراضه العاجلة ، وأن عليه أن يدق باب المؤسسات المسرحية الكبرى حتى يخاطب أعرض جمهور ممكن .

ولكن برنتون واصل التعاون مع كتاب آخرين ، للتعليق على الأحداث السياسية الساخنة ، في عروض مسرحية كتب لها النجاح ، كما أن بعض النقاد يرى أن تعاون برنتون مع هير كان له أكبر الأثر في إضفاء التحليل السياسي المنطقي الهادئ على أعمال برنتون^(٦) . من هذه الأعمال «ريخ لأوروبا A Fart for Europe» (مع دافيد إدجار ، ١٩٧٣) و «أفعال Deeds» (مع كين كامبل ، تريغور جريفث ، ودافيد هير ، ١٩٧٨) و «بوابة واريك Warwick gate» (مع عشرة كتاب آخرين ، ١٩٧٩) و «صدمة قصيرة حادة A Short Sharp Shock» (مع توني هيوارد ، ١٩٨٠) ، و «رجال شرطة نائمون Sleeping Policemen» (مع الكاتب النيجيري نوندى إيكولي ، ١٩٨٣) و «برافدا» (مع دافيد هير ، ١٩٨٥) ، ثم أخيرا «ليال إيرانية» (١٩٨٩) و «ذهب موسكو Moscow Gold» (١٩٩٠) مع الكاتب الباكستاني طارق على .

مع الرويال كورت :

ثم جاءت مرحلة تعاون فيها برنتون مع مسرح الرويال كورت الذى اشتهر بتقديمه لكتاب جيل الغضب ، خاصة بعد أن حول المسرح قاعته العلوية إلى مسرح صغير يستضيف هؤلاء الكتاب الغاضبين الجدد عام

١٩٦٩ . استطاعت تلك القاعة أن تكون «نقطة لقاء لجيلين من كتاب المسرح وفنانيه» ، وأتيحت الفرصة لبرنتون ، وإن كانت محدودة ، لكي يرى وقع أسلوبه الذى اكتسبه في المسرح المتمرد على رواد المسرح التقليديين ، وفي إطار مادي وتقني أفضل . قدم برنتون مسرحيته (انتقام Revenge) في القاعة الصغيرة عام ١٩٦٩ ، ثم قدم (فاكهة Fruit) للمسرح الرئيسى عام ١٩٧٠ ، في استجابة مباشرة لنجاح حزب المحافظين (بزعامه هيث) في الانتخابات العامة . ومن هذه المسرحية يظهر اعتراض برنتون على اعتبار الصراع الطبقي سبيلا للتغيير السياسى أو تحقيق المجتمع المنشود ، ثم إن هجومه على المتفرجين كان ماديا ، حيث قام عمال النقابات المضربين في المسرحية بالقاء القنابل الحارقة على المتفرجين في صالة المسرح .

لم يقتصر نشاط برنتون على هذه الفرق ، وإنما كتب للفرق الجامعية ومسارح الهواة ، لأن حركته كانت جزءا من حركة عامة يشارك فيها كتاب آخرون يشاركونه الرؤى والوسائل نفسها . وفي هذا الإطار ، قام برنتون - طوال مشواره الفنى - باستخدام مسرحيات «الأجداد العظام» لخدمة أغراضه ، فأعد مسرحيات لجينييه وهوفماتستل وبريخت وجوركى وبوخز ، ولكن أهمها إعداداته المثير لمسرحية شكسبير (دقة بدقة) في إكستر عام ١٩٧٢ ، وهى منطقة معروفة بانحيازها لحزب المحافظين .

حول برنتون المسرحية إلى الزمن المعاصر ، في حقبة تحكمها سياسات اليمين ، حيث تفتح المسرحية والدوق يتنازل عن ملكه أثناء مباراة في الكريكت في ملعب شهير هو ملعب لوردز ، وإنجلترا مهزومة هزيمة منكرة أمام لاعبي جزر الهند الغربية . وتحول بطل المسرحية «أنجلو» إلى رجل عنصرى ، وكلاوديو إلى نجم غناء أسود متورط في تقديم أفلام جنسية ، وبعض مونولوجات المعاناة النفسية التى تقال في محاضرات . كانت تلك جرأة على شكسبير ، والأهم هو وضعه في إطار يغير من

المشهد الثقافي والسياسي الرسمي كله، وإن كان هجومه هذه المرة أكثر وعياً على المستوى السياسي من مسرحياته في المسرح المتورد. كما أنه لا يقدم تشرشل جلاداً على طول الخط وإنما يقدم الجانب الإنساني الضعيف فيه، يقدمه على أنه ضحية لموت أبيه المأساوي وضحية لتعليمه وطبقته.

حين تفتتح المسرحية، نرى الليل وهو يرخي سدوله على بعض العسكريين الذين يمثلون جميع الأسلحة العسكرية أثناء حراستهم نعش تشرشل عام ١٩٦٥. والرجال، في لحظة استرخاء أثناء الحراسة، يسمعون ضجيجاً قادماً من النعش، فيفترضون - ساخرين - أن الرجل المهيب سيقوم من نعشه. وفي تعليقاتهم يقدم برنتون صورة الرجل عند البسطاء في لغة عامية هابطة:

«رجل البحرية: سوف يخرج، سوف يخرج، أنا أصدق أنه قادر على ذلك. قادر على أي شيء، هذا الإنسان. (بحدة) لكي يخدع bugger الكادحين. (يكبح). يصمت. بحدة). نحن في ويلز لم نغفر له أبداً. لقد أرسل جنوداً ضدنا، هذا الرجل الدموي. لقد أرسل جنوداً ضد عمال المناجم الويلزيين سنة ١٩١٠. ثلاثة قتلوا. الكادحون في ويلز يعرفون عدوهم. لقد كان هو عدونا. لقد كرهنا جرائه..» (٧).

ثم يرتفع غطاء النعش ليظهر تشرشل بالفعل في زي الحرب، رافعا الوسطى والسبابة، كما تعود دائماً في لحظات الانتصار. ومن الظلمة يأتي صوت أمر بإضاءة المكان. ولم يكن ما رآه المتفرج إلا جزءاً من مسرحية يعدها المعتقلون في معسكر اعتقال باسم «تشرشل»، مع ما يحمله هذا من دلالات على تحولات السياسة البريطانية المبنية في أساسها على انتصارات الرجل. هذه لحظة من لحظات «الصدمة»، كما يقدمها برنتون، كما أنه - من خلال تقنية المسرحية داخل المسرحية - يرى الواقع كله من خلال الإيهام.

صورته التقليدية «المقدسة» أمام المتفرجين، كجزء من الهجوم على الثقافة الرسمية ورموزها، وهجوم على المجتمع المريض، المفكك، العنصري.

مسرحية تشرشل ومسرحية برنتون:

في سياق تخطيط الصور المقدسة للمجتمع ورموزه، تأتي (مسرحية تشرشل The Churchill Play) (١٩٧٤) واحدة من أهم إنجازات برنتون، لأنه يعيد النظر في ماضي إنجلترا، خاصة أثر ونستون تشرشل في صياغة الحاضر، ويتنبأ بمستقبل دموي ومظلم لذلك الوطن. ولأهمية المسرحية، فإنها مرت بصياغات مختلفة في أزمنة مختلفة، ولكننا نجتزئ من تاريخها التطورات الأخيرة فقط للدلالة على ما لقيته من معارضة ضارية في بريطانيا. فالنسخة الأولى عرضت في مايو ١٩٧٤ في مسرح نوتتهام، وأحداثها تقع في عام ١٩٨٤، كما يشير برنتون في عنوانه الفرعي الطويل: «مسرحية تشرشل كما سوف تمثل في شتاء ١٩٨٤ بواسطة المعتقلين في معسكر تشرشل في مكان ما بإنجلترا». ثم أعاد برنتون كتابة أجزاء فيها عام ١٩٧٨ (وهذه هي النسخة المنشورة) لتعرض في ستراتفورد، ولكن عبارة «في شتاء ١٩٨٤» حذفت من العنوان. وللمرة الثانية أعاد برنتون كتابة أجزاء فيها (لم تنشر) ولم يعطها عنواناً فرعياً، وإنما وضع على غلافها عبارة تشرشل الشهيرة «قد يصعب التنبؤ بالمستقبل، ولكن الماضي يجب أن يمنحنا الأمل»، والواضح أن برنتون يسخر ويناقض تلك المقولة بمسرحيته. هذه النسخة الأخيرة هي التي عرضت في لندن للمرة الأولى عام ١٩٧٩.

في هذه المسرحية وضع برنتون لنفسه هدفاً محدداً وهو إعادة كتابة التاريخ من منظور البسطاء، يعرض التضحيات التي أجبروا على تقديمها، ومعاناتهم زمن الحرب والسلام، وربما كانت تلك أكثر وسائل برنتون عنفاً في تخطيط صورة تشرشل شبه المقدسة في بريطانيا. وهو لا يكتفي بتخطيط الأيقونة فقط، بل يستهدف إفساد

فردى منه ، وعلى عكس التيار السائد وقتها . وفي غضون خمس سنوات فقط من ظهور أولى مسرحياته في لندن ، كان المسرح القومي يكلف برنتون بكتابة مسرحية خصيصا له ، وهي «أسلحة السعادة Weapons of Happiness» (١٩٧٦) ، وكانت تلك نفسها أول مسرحية جديدة تعرض في المسرح القومي . كان السؤال المطروح أمام برنتون هو : «إلى أى مدى يمكن أن تؤثر هذه الدعوة على مبادئه الفنية والسياسية التى عاش بها وعمل من خلالها» (٩) . لكن الأيام أثبتت أنه ظل مخلصا لإيديولوجيته ، مؤمنا بقدرة وسائله على توصيل «رسالته» .

لقد توازنت وسائل برنتون الدرامية مع وجهة نظره فى المسرح باعتباره «مكانا قذرا ، وليس مكانا لتحليل المجتمع عقلانيا - إن المسرح موجود لمضايقة هواجسنا وأفكارنا وشخصياتنا العامة» . وحتى حين اجتاز عقبات المسرح القومي ، فإنه نظر إلى مجموعة العمل التى تقدم المسرحية باعتبارها «عربة مصفحة مكتظة بالبشر متوقفة داخل أسوار المسرح القومي - لقد أحضرنا مفاهيمنا معنا ، لأننا نريد ، عن وعى ، أن نستخدم إمكانات المسرح القومي لإظهار عملنا فى أكمل صورة» (١٠) . وكما نظر برنتون إلى المسارح الكبرى نظرت هى إليه باعتباره «الذئب داخل أسوار الحظيرة» .

قدم برنتون مسرحيات عدة لهذه المسارح مثل «حقوق مريضة» (١٩٧٩) و «العبرى» (١٩٨٣) و «صحراء من الأكاذيب والشعر الملعون» (١٩٨٤) و «الأرض الخضراء» (١٩٨٨) و «هسى ميت» (١٩٨٩) وغيرها . ومن هذه المسرحيات ، يمكننا أن نلخص وسائل برنتون الدرامية فى التالى :

أ- خشية المسرح مكان المناورات :

إن ابتكارات برنتون فى الشكل المسرحى ، لم تتبعث - كما اعترف - من حبه للمسرح ، ولكنها

هذه المسرحية جزء من سهرة يعدها المعتقلون (معارضون سياسيون، ومجرمون ، ومعارضون للحرب فى أيرلندا) لاستقبال لجنة برلمانية تحقق فى ظروف هذه المعتقلات . لكن وظيفة المسرحية الداخلية بوضوح هى تعرية أسطورة رجل الدولة الذى تسببت إيديولوجيته الرأسمالية فى ترسيخ أعمدة هذا المعسكر فى بريطانيا «المستقبل» . وسأكتفى ، هنا ، بهذا النموذج البنائى من المسرحية للدلالة على ما تحتويه من إشارات ودلالات على الغليان الذى يسود المعسكر ، والذى يقود إلى محاولة هروب دموية . وبناء برنتون الدرامى يعرض لجذور هذا العنف فى احتلال إنجلترا لأيرلندا الشمالية ، والإضرابات العمالية عام ١٩٧٢ ، والصراع الطبقي ، والجشع الرأسمالى ، ثم فى النهاية انتصارات تشرشل نفسها . وإذا كانت المسرحية الداخلية تعرض داخل المعسكر ، فإن برنتون يعادل ما يحدث داخل المعسكر بما يحدث فى إنجلترا كلها : معسكر هائل ، متفسخ ، يمرور بالعنف والدماء ، محاط برجال الشرطة .

ويستخدم برنتون فى هذه المسرحية الشرائح الملونة ، فى رحلة تاريخية استرجاعية ، ليقدم صورة بانورامية لتاريخ إنجلترا حتى يؤكد معادلاته المقدمة . وبالرغم من الصعوبات التى واجهتها المسرحية حتى عرضت فى لندن ، فإن برنتون لم يقدم أى تنازل ، سواء فى رسالته السياسية أو فى الوسائل الحاملة لهذه الرسالة . لقد ظل برنتون :

«مخلصا لمبادئ مسرح التمرد التى تنظر بعين الشك إلى وحدة أى عمل فنى - والتى تفضل تقنية اللاتساق ، وتسيرها الرغبة فى صدم المتفرج واستثارته» (٨) .

الذئب فى الحظيرة :

اقترب برنتون من المؤسسات المسرحية الكبرى فى لندن ، مثل المسرح القومي وفرقة شكسبير الملكية ، بقرار

القدسية عنهم . ثم إنه يستخدم ألعاب الصبية في مناقشة قضايا الحرب والسلام بشكل يسخر من التاريخ الرسمي المكتوب . فالحرب العالمية الثانية ، من منظور الطفل ، حدثت وانتهت كالتالي :

«أبي يقول إن هتلر كان أكبر رجل سيئ ظهر على وجه الأرض . وقد وقف ونستون تشرشل على منحدرات دوفر في زى المعركة وألقى خطبة عن ملء الفجوة بالموتى من الإنجليز . بعد هذا أخرج ونستون تشرشل بنديته الهائلة وحطم أدولف هتلر» (١٢) .

وفي مسرحية «هتلر يرقص Hitler Dances» (١٩٧٢) ، يؤدي الأطفال لعبة الحرب على قبر أحد جنود العاصفة الألمانية ، مما يؤدي إلى بعث الجندي ، وفرض دوره عليه مرة أخرى ، ومن ثم إحياء الحرب وأهوالها ، من جديد على المسرح .

ج- قصة واحدة لا تكفى :

تطورت تقنيات برنتون الدرامية من البناء المشهدي المستقل ، إلى دمج قصتين مختلفتين في بناء كلي يعتمد على الجدل ، بهدف إظهار واحدة منهما في ضوء الثانية ، تاركا للمتفرج مهمة الخروج بالنتائج «المنطقية» . يحدث هذا في «هتلر يرقص» و «أسلحة السعادة» ، لكن برنتون تخطى حاجز هذه الثنائية فأصبح يعرض عددا هائلا من القصص المتباينة زمنيا ، أو المتجاوزة جغرافيا ، متجاوزا تماما البناء التقليدي كزمن متوالٍ يؤدي إلى نهاية زمنية منطقية . إن هدف برنتون ، ببساطة ، من هذه الوسيلة الدرامية هو «إبعاد» المتفرج وجدانيا عن التفاعل مع هذه القصص ، يخلق أكثر من منطقة اهتمام في سياق العرض المسرحي الواحد (١٣) .

في هذا السياق يمكننا أن ننظر إلى مسرحيته «الرومان في بريطانيا The Romans in Britain» عام ١٩٨٢ ، التي تظهر فيها مجموعة التقنيات التي

تنطلق من محاولة جعل مسرحياته أكثر حقيقية . هذه «الحقيقية» استدعت ضرورة الخروج من الطبيعي أو الاعتيادي أو الواقعي ، والبحث عن لحظات يمكنه من الخروج من إطار الفردى والذاتى ، إلى عالم أكثر رحابة يختلط فيه التاريخى بالسياسى ، والماضى بالحاضر ، والعام بالخاص ، فى «حقيقة» مسرحية واحدة . فى مسرحية (روعة) ، على سبيل المثال ، تتحول خشبة المسرح إلى معادل لما يدور فى عقل بطلها جيد Jed: تجسد خيالاته وأوهامه وهواجسه . ومن قلب هذه الخيالات يقدم برنتون شخصية تاريخية هى شخصية لينين ، وسط إضاءة حمراء (١٤) تغمر المسرح الذى يمزج بالأعلام والرايات والأغنيات . إن برنتون يجسد النموذج الفكرى الذى يقتنيه جيد ، وهكذا يطرح عليه السؤال عن الطريق إلى تغيير المجتمع ، ويرد عليه لينين الإجابة .

لا يحس برنتون بأى حرج فى تقديم هذه اللحظات الحاسمة فى الدراما ، لأنه يستهدف إجبار المتفرج على المقارنة والقياس والنظر إلى فعل فى إطاره الكامل . ولهذا ، فهو يكرر مثل هذه اللحظات فى مسرحياته . فى «أسلحة السعادة» تجسد خشبة المسرح ما يجرى داخل عقل بطلها جوزيف فرانك ، حين يقارن بين حاضره من حيث هو لاجئ سياسى ، يعمل فى مصنع لشرائح البطاطس ، وماضيه فى تشيكوسلوفاكيا حيث كان معارضا للسلوك السوفيتى هناك ، وجذور هذا السلوك فى شخص متالين على سبيل المثال .

ب- الألعاب البرينة القاتلة :

بحثا عن غير المتوقع ، عمد برنتون منذ بداياته المبكرة إلى استخدام لعب الأطفال البرئ ، غير الواعى ، وسيلة تخدم أغراضه ؛ كأن يجعل الأطفال يلعبون بأسماء رجال تاريخيين عظام كما لو كانوا يلعبون بأسماء أبطال مجلاتهم الكوميدية المحببة . برنتون هنا يهدم ميثولوجيا العظام ونظرتهم إلى العالم عن طريق إسقاط الهالة

في نهاية الجزء الأول ، وبعد جريمة قتل تحقق لامرأة من العبيد حريتها ، يحقق برنتون مفاجأة الصارخة حين يعود الجيش الروماني إلى الظهور بعد أن غادر بريطانيا ، لكنه يظهر هذه المرة وهو في زي وعناد الجيش البريطاني الحديث: مصحوبا بصوت المدافع الرشاشة ، وتحمله الطائرات الهليكوبتر من السماء. إنها:

«لحظة تحبس الأنفاس ، وافترض جرى بأنه لا فارق حقيقياً بين الجندي الروماني والجندي البريطاني عدا التكنولوجيا ، وأن البريطانيين غزاة في أيرلندا كما كان الرومان في بريطانيا»^(١٤).

والجزء الثاني من المسرحية بعنوان «قبر آرثر» يجسد حلم يقظة لعميل من عملاء المخابرات البريطانية ، وهو في انتظار مقابلة أحد قادة جيش التحرير الأيرلندي IRA ، وفي هذا الحلم يتراوح عقل العميل بين الآني والتاريخي ، بين الأرض التي يقف عليها في أيرلندا وأرض أجداده التي كانت ساحة لمعارك بينهم وبين الغزاة من الرومان والساكسون. وتخطيط المشاهد ، في هذا الجزء ، يخضع تماماً «للحركة الحرة للصور والأفكار في عقل العميل»^(١٥). هذه الحركة الحرة ، أو المقارنات الزمنية ، تؤدي إلى إيقاظ وعي العميل (والمفرج؟) على حقيقة دوره الإمبريالي في أيرلندا.

يكشف العميل أنه مراقب من «الأعداء» ، الذين يطبقون عليه ، مقدمين تبريراً لعنفهم القادم بسؤاله : «أية أمة من الأمم تعلمت أبداً من المعاناة التي سببتها للآخرين؟» ، والإجابة بالسلب تؤدي إلى إطلاق الرصاص عليه.

الزمن / التاريخ / الأسطورة -
بين الرومان والبريطانيين:

إذا كان برنتون قد فجر الآني من قلب التاريخي في نهاية الجزء الأول ، فإنه لم يكن يستهدف غايات

استخدامها برنتون في معظم أعماله . وبالإضافة إلى التعرض المباشر لقضية أيرلندا ، يسوى برنتون بين الغزو الروماني لبريطانيا والغزو البريطاني لأيرلندا ، وهو بهذا فتح على نفسه هش الزناهير الصحفية والنقدية ، وفتح على مخرج المسرحية عاصفة قانونية أمام المحاكم لمدة تزيد عن العام ، لأن القوانين البريطانية عجزت عن الإمساك بتلابيب برنتون نفسه ووضعه داخل القفص.

وحين كتب برنتون هذه المسرحية ، كان المسرح السياسي البريطاني قد أرسى مجموعة من الأساليب والوسائل الدرامية التي تصمد المتفرج بغية إفاقته إلى حقيقة الأوضاع السياسية والاجتماعية المعاشة. ولايتوانى برنتون عن استخدام هذه الوسائل - بما في ذلك عرض اللواط ، أو محاولة اللواط في مسرحية سياسية ، لكي يصل بالأثر المرجو إلى منتهاه .

ويركز الجزء الأول من المسرحية وعنوانه «سنة قيصر» على فحص الآثار المترتبة على الغزو البريطاني ، متجاهلاً الدور الحضاري المنسوب للرومان في بريطانيا . إن برنتون يعيد قراءة التاريخ من وجهة نظره ، ويفسر بعض الغموض في حال المجتمع قبل الغزو الروماني ، مكتشفاً الأسس التي يقوم عليها هذا المجتمع في عام ٥٤ قبل الميلاد . وتبدأ المسرحية بمجرمين أيرلنديين هاربين إلى هذه الأرض التي لم تحقق هويتها بعد ، والتي تقع شمال نهر التيمز (كانت أيرلندا قد حققت هويتها بالفعل) ليصطدما بمصالح السكان الذين يهددهم الغزو الروماني للجزيرة. ويهرب المجرمان ليطاردهما بعض الإخوة ، إلى أن يصطدم هؤلاء بالجنود الرومان وجها لوجه ، ووسط جو عام من الألعاب الصيبانية يحدث مشهد اللواط ، ويقتل أحد الأخوة . ثم يقدم برنتون الدور الروماني في بريطانيا ، ذلك المكان الثافه على حافة الأرض المأهولة ، في صورة قيصر الذي لا تشغله إلا تسوية حساباته القديمة وتزوير ذكرياته الشخصية ، خالفاً من نفسه تلك الأسطورة المعروفة !

ركزت على تفسخ المجتمع وعنصريته ورجعيته المتزايدة . لكن معظم هذه الفرق المتمردة ، رفض كل تقاليد المسرحيات الطبيعية والاجتماعية ، وهى التقاليد التى حكمت المسرح اليسارى بداية من منتصف الخمسينيات ، كما أنها رفضت النموذج البريختى الديالككتيكي (١٧) ، وفضلت وسائل التهجم على المتفرجين ومجتمعهم المنهار . ونجح المسرح المتمرد .. لبعض الوقت .

لكن البنية الثقافية البريطانية تغيرت سريعاً ، مما أدى إلى نجاح السياسات «الرجعية» فى السيطرة على «المشهد» كاملاً ، وفى تلك الفترة ضاقت قاعات العروض بالمسرحيات المتمردة ، واكتشف برنتون أن جمهور المسرح المتمرد هو صفوة المثقفين والمتعلمين ، وأن ذلك المسرح نفسه «ينتمى إلى ثقافة مغايرة ، لكنه لا ينتمى إلى ثقافة ثورية ، مسرح موجه إلى الصفوة... وليس إلى الطبقة العاملة المكافحة ضد الرأسمالية والبيروقراطية» (١٨) . كانت تلك مرحلة الأسئلة العظيمة والمآزق الفكرية الأعظم ، وقد ظهر هذا وذاك فى مسرحيات برنتون .

حين كتب برنتون (روعة) - وهى تقع فى منتصف المسافة بين مسرحياته الكبيرة والصغيرة - كان برنتون يبحث عن طبيعة الفعل الثورى ، لكن الفعل الثورى يعنى العنف ويعنى ضياع الذات .. وكل هذا قائم فى المسرحية . إن بطل المسرحية جيد يعتمد الاغتيال السياسى وسيلة للتغيير الاجتماعى ، لكنه يموت بوسيلته نفسها حين تنفجر فيه قنبلة كان يعدها للانفجار . لكن برنتون يعطى الخاتمة لشخص آخر ، يتدخل بلسان المؤلف تقريباً ، ليعلق على الخسارة الإنسانية التى تصيب الحركة الثورية بانتهاجها هذا النهج :

«كليف : جيد . يا للخسارة . لا يمكن أن أغفر لك هذا .
(لحظة صمت)

جمالية فى ذاتها ، وإنما صدمة المتفرج الإنجليزى فى أفكاره عن الواقع السياسى المرير . ويتلاعب برنتون بدور قيصر الذى يعيد كتابة التاريخ من أجل أهدافه الشخصية بوصفه غازياً منتصراً ، وهو - برنتون - بهذا يقدم دليلاً على إمكان التلاعب بالحاضر أيضاً لخدمة أغراض الغزاة/ البريطانيين . إن قيصر يخلق أسطوره أماننا . والأسطورة هى ، بمعنى من المعانى ، ما ترسخ عبر الزمن أو عبر التاريخ المشوه ، وهكذا بطلنا برنتون على كيفية خلق الأساطير فى العالم الحديث . ولا تنتهى المسرحية دون أن يقدم برنتون تفسيره لأسطورة الملك آرثر التى كانت المادة القصصية التى تجمع حولها من بقى من السكان الأصليين للجزيرة ، بوصفه ملكاً لم يوجد أبداً ، وإنما خلقت الحاجة للبقاء ، والحاجة للسلام والاستقرار :

«الطباخ الأول : فى الحقيقة ، لقد كان ملكاً لم يوجد أبداً . كانت حكومته هى شعب بريطانيا . وسلامه كان شائعاً كالمنطق أو أشعة الشمس . وقانونه كان طبيعياً كالحشائش التى تنمو فى المروج ...

مسورجانا : ماذا كان اسمه ؟

الطباخ الأول : أى اسم يا عزيزتى (للطباخ الثانى) ماذا كان اسمه ؟

الطباخ الثانى : حسناً . آآآ - أى اسم قديم .

آرثر ؟

آرثر ؟ (١٩) .

التوازن بين الصدق الفنى والصدق السياسى :

فى مرحلة تعاونه مع المسرح المتمرد ، حاول برنتون جاهداً أن يوازن بين السياسى والدرامى فى أعماله ، لكن رؤيته للمجتمع البريطانى مالت نحو العدمية ، لأنها رؤية

حققتها مع «الجلانوست». يموت ابنهما في حرب أفغانستان، وينتقل الابن الآخر من الأمل إلى التطرف اليساري إلى اليأس التام، إلى الهرب في النهاية إلى أرض الميعاد في الغرب. بموازاة هذه القصة الفردية «يفتح» برنتون (وطارق على) المسرحية كعادته على التاريخي والعام: فالمسرحية تبدأ بعرض أحداث الثورة عام ١٩١٧ حتى تصل إلى عصر جورباتشوف ومعاصريه من حكام أوروبا الشرقية، مثل هونكر وشاوشيسكو، في بانوراما هائلة لما يحدث في أوروبا الشرقية كلها، من طوابير الخبز في شوارع موسكو إلى هدم حائط برلين.

ويظهر أثر مايرهولد واضحا في أسلوب برنتون، حين يوازي بين الجدل السياسي الساخن، والتقليد الساخر واستخدام «الفارس» والأغاني والدمى والانتقال الحر في الزمان والمكان، في هذه المسرحية التي تحتوى على ١٠٣ شخصية. لكن السمة الأساسية في المسرحية هي محاولة برنتون تفادي الإحساس البريختي بالبقين من مسيرة التاريخ، فلم يكن هناك أكثر من سقوط ذلك الاتحاد الهائل لكي يهز معتقدات الإنسان.

وانعكاسا لهذا الإحساس، ترك برنتون «مساحات» داخل المسرحية تملؤها الأحداث المتحركة وقتها في واقع الكتلة الشرقية كلها، ثم إنه ترك المشاهد النهائية كي تعاد كتابتها وفقا لآخر التطورات التي نورها وكالات الأنباء «ساعة العرض»، في محاولة لخلق الصديق الفني والصديق السياسي والإيديولوجي في الوقت نفسه. وقد تكون تلك نهاية «طبيعية» لهيوارد برنتون، لكن ما يبقى له هو تلك المحاولات التجريبية في الشكل الدرامي، وفي تقنيات العرض المسرحي (بقدر ما يعنى الأمر المؤلف) لدفع المتفرج دفعا لإعادة النظر فيما استقر عليه العرف من أحكام، ودفعه لطرح التساؤلات والبحث عن إجابات جديدة، بدلا من الخمول الذهني المبني على الاطمئنان إلى ما هو مستقر من إجابات.

بالخسارة غضبك الضائع. ليس القتل، فالقتل شائع بما فيه الكفاية وليس العنف، فالعنف يحدث كل يوم. مالا أستطيع أن أغفره لك يا جيد، يا عزيزي، يا صديقي الميت، هو تضييع النفس»^(١٩).

وكما لم يجبن برنتون عن مواجهة الذات، ونقد سلبيات استخدام العنف في تلك المسرحية، فإنه لم يجبن عن مواجهة «الرفاق الاشتراكيين» في مسرحيته (الليلة الثالثة عشرة Thirteenth Night) عام ١٩٨١، حين هاجم الرعب الستاليني، ودموية اليساريين، والاضطهاد في دول العالم الاشتراكي، والذين يجنون عن تسميته باسمه.. إنها «هجوم على التفكير المزدوج من أشباه جورج أورويل: فالاضطهاد - في أى مكان - يجب أن يسمى اضطهادا»^(٢٠).

ثم واجه برنتون - ككل كتاب جيله - المأزق العظيم المتجسد في انهيار الاتحاد السوفيتي، ولكنه حاول أن يقدم تفسيره الشخصي لهذا السقوط حين كتب مسرحية (ذهب موسكو) التي عرضتها فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٩٠ (بالتعاون مع طارق على). كانت تلك أزمة تمس المعتقدات عند جذورها، ولهذا كان على الكاتبين أن يعودوا إلى جذور تكون تلك الإيديولوجيا، وكيفية صياغتها في أرض الواقع، وتغيراتها حتى وصلت إلى ما وصلت إليه في أرض الواقع المعاصر. لهذا السبب توازن (ذهب موسكو) بين الفرد والمجتمع، بين الماضي والحاضر، وصولا إلى تصورات مستقبلية لهذا المجتمع، بل لجورباتشوف نفسه.

نوازي المسرحية بين قصة عاملة نظافة في الكرملين وأسرنها: الزوج رجل مخابرات سابق (شهد مقتل مايرهولد) يؤمن - كزوجته - بقدرة جورباتشوف على إنقاذ الثورة، وتحقيق النجاح مع «البيروسترويكا» كما

المواش :

- (١) انظر: Michelene Wandor, *Look Back in Gender*, Methuen, 1987, p. 103.
- (٢) انظر: Richard Boon, *Brenton, The Playwright*, Methuen, 1991, pp.54-55.
- (٣) انظر: Wanor, *op. cit.*, p. 90.
- (٤) انظر: Howard Brenton, *Plays : One*, Methuen, p. 102.
- ويقول برنتون عن أثر أحداث مايو ٦٨: «إن تلك الأحداث حطمت ما تبقى من إعجاب بالثقافة الرسمية . لقد أوضحت تلك الأحداث أن الأجداد العظام ليسوا أكثر من جثث ثقيل كواهلنا . كما أن تلك الأحداث حطمت فكرتنا عن الحرية الشخصية ، والفعل الثوري الفوضوي . إن جيلا كان يحلم بالوتوبيا الجميلة قد تلقى ركلة - ركلة أفاته ولم تمته . في :
- 'Petrol Bombs Through the Proscenium Arch', *Theatre Quarterly*, V, 17 (1975), p. 20.
- (٥) Michael Billington, 'London Avant Garde: Who? What? Where?' *Plays and Players*, June 1970, pp. 20-21.
- (٦) يرى ريتشارد آلان كيف Cave أن التطور الذي طرأ على برنتون ، والضح الذي حققه في أعماله الطويلة، يعودان إلى تعاونه مع داليد هير ابتداء من مسرحية الرقبة السحابة Brassneck (١٩٧٣) لأن هير أضفى المنطقية الفكرية ، والجدل ، والمتناقضات ، على مسرحيات برنتون الصاخبة العنيفة الصادمة لحراس المتفرج ومشاعره.
- Richard Allen Cave, *New British Drama in Performance on the London Stage 1970-1985*, Colin Smythe, 1989, p. 184.
- (٧) انظر: Brenton, *The Churchill play*, in *Plays: one*, *op. Cit.*, p. 113.
- (٨) انظر: R.A. Cave, *op. cit.* , p. 179.
- (٩) انظر: Catherine Itzin, *Stages in the Revolution*, Methuen, 1980, p. 187.
- (١٠) انظر: See for example his interviews in *Plays and Players*, Feb. 1972; *The Times*, 10 August 1976, *Stages in the revolution*, *op. cit.*, p. 197.
- (١١) من بين الإنجازات التي حققها برنتون في مسرحية روعة ، وهي تعد تحديا للوضع السائد ، ما قام به من إجبار مسرح الزينال كورت على التخلي عن نظام الإضاءة البريختي «المتعمد» للمسرح ، وهو النظام الذي ظل ساريا طوال حقبة الستينيات ، وقد أصر برنتون على الإضاءة الملونة المعبرة، والتخلي عن الإضاءة الهادئة الباردة، لأنه رغب في تأكيد التغيرات العقلية أو الوجدانية للشخصية الدرامية . انظر:
- Philip Roberts, *The Royal Court Theatre 1965-1972*, Routledge & Kegan Paul, 1986, 154-55.
- (١٢) انظر: John Bull, *New British Political Dramatists*, Macmillan, 1984, pp. 30-32.
- (١٣) انظر: Richard Boon, 'Setting Up the Scaffolding: Howard Brenton's "Hitler Dances"', *New Theatre Quarterly*, IV, 16 (Nov. 1988), p. 336.
- (١٤) انظر: Richard Boon, *Brenton, the Playwright*, *op. cit.*, p. 199.
- (١٥) انظر: R.A. Cave, *Op. Cit.*, p. 183.
- (١٦) انظر: Brenton, *The Romans in Britain*, in *Plays : Two*, Methuen, 1989, pp. 94-5.
- (١٧) تغيرت العلاقة بين برنتون وبريخت من الكراهية إلى الإعجاب الشديد: ففي عام ١٩٧٥ هاجم بريخت ، واصفاً مسرحياته بأنها متحفية ، غير متسقة ، غير درامية ، لا تناسب السبعينيات . ثم عمد برنتون إلى إعادة تشكيل المسرح الملحمي البريطاني في السنوات التالية، إلى أن قام بإعداد مسرحية بريخت حياة جاليليو للمسرح القومي عام ١٩٨٠، فاكشف عظمة بريخت وقارنه بشكسبير . وفي عام ١٩٨٦ كتب برنتون مقالا يبنى عنوانه عن عرض محتواه : «أفضل مالدنيا : بالحرسة : ملاحظة عن بريخت». لمزيد من التفاصيل راجع :
- Malcolm Hay & Philip Roberts, 'Interview: Howard Brenton', *Performing Arts Journal*, 3,3 (Winter 1979), *The Red Theatre Under the Bed*, Interview with Tony Mitchell, *New Theatre Quarterly*, III, II (August 1987).
- (١٨) انظر: Jonathan Hammond, quoted in *Time Out*, June 1972. See also his 'A Potted History of the Fringe', *Theatre Quarterly*, III, 12 (1973).
- (١٩) انظر: Brenton, *Plays : One*, *op. cit.*, p. 106.
- (٢٠) انظر: Brenton, *Plays: Two*, p. xi.



المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد:

دراسة حالة فى نظرية الكيوتكا*

مايكل فاندن هوفيل*

مقدمة:

جهة أخرى، فإن النماذج النظرية التى يطرحها علم جديد هو علم «الكيوتكا» Scienc of Chaotics تبدو أكثر قابلية للتطبيق على ذلك النمط من العروض التى تسعى إلى تجاوز الظاهرية لتوجد فى دائرة الخطاب الشقافى. وفى هذا الإطار، يقدم هوفيل مثلاً لمسرح «ما بعد الكم» post - quantum theatre ، متمثلاً فى مجموعة العروض المسرحية التى قدمتها فرقة ووستر جروب Wooster Group بنيويورك - وتميزت عروض هذه الفرقة بأنها تخلق منظومة تفاعلية من الحوار بين مفهومي النظام والانظام، وهو ما يؤدي بدوره إلى إبراز العلاقات الدينامية القائمة بين مفهومين آخرين فى الثقافة الأمريكية، هما مفهوم السيادة أو الهيمنة hegemony ومفهوم المغايرة difference . يعمل مايكل فاندن هوفيل أستاذاً مساعداً فى الأدب الإنجليزي والدراسات الإنسانية بجامعة «أريزونا» ، ومن بين أهم مؤلفاته فى المسرح كتاب له بعنوان (أداء الدراما / مسرحية العرض : المسرح

يسحث هذا المقال مجموعة العلاقات المتشابهة والمتفاعلة بين العرض المسرحى من جهة، ووجهات النظر والتصورات التى تطرحها «العلوم الجديدة» New Sciences إزاء الطبيعة من جهة أخرى . وفى هذا السياق يؤكد مايكل هوفيل هنا المشابهات القائمة بين علم الكم Quantum Sceince والعرض المسرحى؛ تلك المشابهات التى تبرز لنا بشكل أكثر فعالية فى ضوء مجموعة الدراسات التى تبحث فى طبيعة الإدراك الإنسانى ، والتى تبلور لنا وعى المتفرج بما يمكن أن نسميه «حدثية Event- ness» العرض المسرحى. ومن

* العنوان الأصلى لهذا المقال هو : The Politics of the paradigm: a case Study in chaos theory .

وقد نشر بمجلة: New Theatre Quarterly , IX, 35 (august) . 1993 .

** ترجمة سامح فكرى - مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة.

الجسيمات والموجات تقوم بنشاط كمي لا يخضع للاحتتمال ، إلا أنه مع هذا السلوك من هذه البنى الصغيرة تظل الأشياء - مثل الكراسي والمناضد - لها سمة الثبات النسبي. ومن ثم ، فإن الواقع الكمي يرى عالمًا يوجد فيه بشكل منظومي كل من اللانظام واللائحة ، جنباً إلى جنب مع النظام والثبات.

رغم ذلك ، فقد فسرت فيزيكا الكم - خصوصاً من قبل المشتغلين بالعلوم الإنسانية - ليس باعتبارها علماً وضعياً له قواعده المحددة التي تتحكم في الاحتمالات المختلفة بقدر كبير من الدقة ، ولكن باعتبارها أساساً علماً غير محدد يتمثل إنجازها في كشفه عن تلك الحقيقة التي مفادها أن ما يخضع للاحتتمال فقط هو ما يمكن إخضاعه للدراسة والبحث ، ويتضح لنا ذلك في المفردات التي يستخدمها المشتغلون بالعلوم الإنسانية في خطابهم بخصوص نظرية الكم ، وتنحصر هذه المفردات في «الاحتمالية» و«الشك» و«التمددية» و«العجز الإنساني أمام غموض الطبيعة»^(١). وهذه النظرة للعلم بصفة عامة ولعلم فيزيكا الكم بصفة خاصة ، هي ما جعلت واحداً من نقاد الأدب الحديث هو جيرالد جراف Graff يقول:

«إننا عندما نحاول التوفيق بين الأدب والعلم ، فإننا نفعل ذلك ليس من خلال إعادة النظر في أطروحات الأدب ، إنما من خلال تقويض أطروحات العلم»^(٢).

وفي واقع الأمر ، لم تقتصر هذه النظرة على المشتغلين بالعلوم الإنسانية ؛ فقد رأى بعض العلماء أن فيزيكا الكم اتسمت بأحادية في التوجه - تلك الأحادية التي جعلتها تنحصر في مفهوم اللاتمين Indeterminacy ، كما جعلتها تنعزل عن اللغة الطبيعية وعن إدراكنا البديهي للعالم المادي ، وهذا ما جعل عالمًا مثل مايكل فينباوم Feigenbaum يقول عن نظرية الكم :

«إن توصيف هذه النظرية للعالم لا يضع في اعتباره حدسنا بهذا العالم (...) فهذه النظرية

البديل والنص الدرامي - Performing Drama / Dramatizing Performance: Alternative Theatre and The Dramatic Text).

«أكتب هذا البيان لأريكم أنه بإمكانكم أن تأتوا بأفعال يحكمها التضاد وذلك في لحظة واحدة طازجة».

تريستان تزارا

يقول أوكتافيو باث في كتابه (The Monkey Gram- marian)

«إن الرؤية الشعرية هي تلك التي تقوم على المقاربة Convergence بين الأشياء المختلفة (...) ، وفضلاً عن ذلك هي تلك الرؤية التي تستجلي الكون ليس باعتباره تتابعاً من الأشياء ، ولكن باعتباره منظومة من العوالم في حالة من الدوران rotation».

تأسس مثل هذه الرؤية على التفاعل الدينامي بين مفهومي المقاربة والدوران - أي ذلك التفاعل المترام بين نظام استاتيكي يقوم على التتابع أو التوالي وآخر دينامي يقوم على الدوران . وبشكل مشابه ينظر إلى الواقع من خلال «ديناميكا الكم» dynamics of quantum باعتباره يتراوح بين حالة من الثقلب أو التحول العشوائي للمادة والطاقة والظهور المفاجئ لحالة من النظام.

يمكن القول ، إذن ، إن نموذج نظرية الكم ينظر إلى العالم من خلال شبكة من الأحداث events نرى فيها بنى صغيرة microstructures تتسم بعدم الثبات والاحتمالية تخلق وتوجد بنى كبيرة macrostructures تتسم بالثبات ، وإن كانت لا تخلو من سمة الاحتمالية. وهكذا ، فإننا إذا نظرنا إلى عالم الذرة سنجد جسيمات تتحول إلى موجات والعكس صحيح ، ومثل هذه

تبتعد عن نهجنا الطبيعي والمألوف في تصور الأشياء» (٣).

عطيل لديمونة، الذى يستخدم فيه الكلمة ذاتها بالمعنى السابق نفسه، فيقول:

When I love thee not / chaos is come again

إعادة تعريف مفهوم اللائحد Chaos :

ساعدت الأطروحات السابقة على ظهور منحنى جديد فى الحقول العلمية المختلفة، وهو منحنى يركز بشكل خاص وإبداعى على العلاقة الدينامية القائمة بين النظام واللائظام، بين الثبات واللاتمين. ويركز هذا المنحنى على ما يمكن تسميته بديناميكا الأنظمة اللاخطية non - lin - car systems dynamics ، وهذا ما جعل العلماء يدرجون هذا المنحنى تحت نظرية «اللائحد» أو «الكبوتيك» Chaotics. وعلى التقبض من ميكانيكا الكم، تبحث الكبوتيك فى الأنظمة غير الحتمية وغير المتوازنة، بغرض فهم الكيفية التى تؤثر بها التقلبات والتحولات التى تتم فى البنى الميكروسكوبية على البنى العيانية الكبيرة التى تتراوح بين الأنظمة المناخية وديناميكا السوائل ، واختفاء أجناس حيوانية مختلفة وظهورها ، والتقلبات التى تحدث فى أسواق المال، وما إلى ذلك.

ومن ثم يمكن القول بأن الفارق الدال بين فيزيكا الكم والكبوتيك يكمن فى اهتمام الأولى أساساً بميكانيكا اللاتمين mechanics of indeterminacy ، وذلك فى حين أن علماء الكبوتيك ينشغلون بالتأثيرات التى تحدث فى الأنظمة العيانية الكبيرة، وذلك نتيجة التحولات غير المتوقعة فى البنى الصغيرة التى تغير من مسار هذه الأنظمة.

يوجد الآن تحول فى فهم مدلول «اللائحد chaos» ، وذلك فى عدد من الباحث العلمية والثقافية. فبينما كان هذا المصطلح يستخدم ليوحى بحالة من الغياب والخواء وفقد المعنى* (ويتذكر المرء فى هذا السياق قول

* لمل هذا الاستخدام يرجع إلى المعنى الحرفى للكلمة؛ حيث يعنى هذا المصطلح فى أصله اليونانى المادة اللامتشكلة التى يفترض أنها سقت وجود الكون [الترجم].

أصبح المصطلح ذاته اليوم يوحى بتلك القوة الإبداعية الخلاقة التى تمهد لاستجلاء المعنى، وأصبح هذا الاستخدام للمصطلح يسم عددا من الحقول الثقافية؛ مثل الخطاب السياسى وتكنولوجيا المعلومات ونظرية الأنظمة ، وتحليل متغيرات سوق المال والنقد الأدبى وغيرها. ومثل هذا الاستخدام للمصطلح أدى إلى طرح أسئلة حول الكيفية التى تعمل بها مجموعة الأحداث والمتغيرات العشوائية فى سياق الأنظمة المعقدة ، لتؤدى بهذه الأنظمة ليس إلى حالة من القوضى واللائظام وإنما إلى حالة من التطور المنظومى شديد التعقيد.

من ثم، فقد أعيد النظر فى فهم الأنظمة التى تتسم باللائحد، وأصبح ينظر إليها باعتبارها كليات entities غنية بالمعلومات ، هذا فضلاً عن كونها تنطوى على طاقة كامنة تسمح بإعادة تنظيمها، وذلك على مستويات أكثر تعقيداً - وهذا بدوره أراح وجهة النظر التقليدية التى ترى أن مثل هذه الأنظمة تفتقر إلى النظام. وهكذا، أصبحنا نجد فى نظرية المعلومات - على سبيل المثال - أنه كلما اتسم نظام ما باللائحد كان أكثر قدرة على إنتاج المعلومات (وعلىنا التمييز هنا بين المعلومات والمعرفة)؛ وهذا التوجه ذاته هو ما نجده فى التفكيك الأدبى، فكلما انطوى الدال على قدر كبير من التباين والمغايرة، وكلما كان أكثر جلبه noisier فى إحداث دلالة، كان أكثر فاعلية فى إطار مشروع تفكيك وتذويب الأنطولوجيا والشيولوجيا التى تقوم عليها الميتافيزيقا الغربية.

وهكذا ، نجد أن مثل هذه التجليات والتطبيقات لمفهوم اللائحد أصبحت تستخدم فى أشكال الأدب المختلفة، وهذا ما نجده على سبيل المثال فى مجموعة الروايات التى تبنى على نظرية الأنظمة مثل

عن محاولة هذا المسرح تطعيم العرض الدرامي بالدينامية والحدثية event-ness اللتين نظرت لهما العلوم الحديثة^(٥). وهذه الأفكار ذاتها أصبحت تشغل اهتماماً كبيراً في الخطاب النقدي المعاصر، وذلك بفضل مجموعة كبيرة من النظريات، مثل ما بعد البنيوية ونظرية الخطاب والنظرية النسوية، والتحليل النفسي كما طرحه لاكان Lacan والنظرية الثقافية لديليوز-Deleuze وجاتاري Guattari، وتقوم هذه النظريات جميعاً في جوهرها على الاستخدام الواعي لمفهوم الأدائية Performativity.

على الرغم من الفائدة التي عادت على الممارسة والنقد المسرحيين من هذه النظريات جميعاً، ومعها نظرية الكم بتصورها للواقع، فإننا نجد أنفسنا بحاجة إلى أخذ ما قاله فينباوم في الاعتبار، بخصوص نظرية الكم. عند النظر في إسهامات هذه النظريات في مجال المسرح. ولعلنا نلاحظ أن جهود عدد من أبرز نقاد عصرنا مثل فرانك لينترشيا Lentricchia وكريستوفر نوريس Norris وتيرى إيجلتون قد تركزت في محاولة الإجابة عن التساؤل الذي طرحه فينباوم، وهو: ماذا يحدث للنظرية عندما تخرج من حيز الخطاب الأكاديمي لتندمج بخبرتنا اليومية بالعالم وفي العالم (إن الخطيئة الكبرى للمثقف - كما يقول تريلينج Trilling - هي أنه لا يختبر أبداً أفكاره في ضوء ما يمكن أن تعنيه لوجاز هو عملياً في الخبرة ذاتها التي يطرحها).

هذا الإشكال نفسه يبرز أمامنا في الممارسة والنقد المسرحيين، فعند فحصنا أعمال فنانين مسرحيين مثل ريتشار فورمان وروبرت ويلسون وغيرهم، وتحليل الكيفية التي يتناول بها هؤلاء الأشكال والصيغ غير المحددة الدلالة من خلال التقنيات البصرية واللفظية والسمعية والإيمائية، علينا أيضاً في الوقت ذاته أن نتساءل حول الكيفية التي يواجه بها هؤلاء الفنانون العالم، والكيفية

روايات ينشون Pynchon وكوفر Coover ودليلو DeLillo وآخرين؛ كما نلاحظ هذه التجليات أيضاً في روايات كتاب مثل ويليام جيبسون William Gibson، وستانيسلاف ليم Stanislaw Lem، وويليام مارشال^(٦) William Marshall إلا أن ما يشير الدهشة أنه لم يكتب الكثير عن العلاقة بين «الكيوتكا» والمسرح، وهو موضوع له دلالة وبحاجة إلى دراسة؛ فالمسرح يتميز عن غيره من أشكال الفن الأخرى بأنه ذلك الملتقى الذي يجتمع فيه الفنانون والمفكرون من الحقول المعرفية المختلفة، ليقوموا معاً بفحص واستكناه تصوراتهم للعالم، وكيفية تجسيد هذه التصورات.

ونتيجة لهذا التميز الذي يتسم به المسرح عن غيره من الأشكال الفنية الأخرى، يمكننا أن نلاحظ على مر التاريخ تلك العلاقة التفاعلية القائمة بين المنظومات الفكرية التي تطرحها العلوم المختلفة حيال الطبيعة وما يحدث فيها من عمليات، وبين الأطروحات والبنى التي يطرحها الذهن الإبداعي للمسرح الغربي. فالمسرح الأرسطي - على سبيل المثال - سعى دائماً إلى طرح وتجسيد المقولات الإستمولوجية والأطولوجية التي ينطوي عليها العلم القياسي normal science بعقلانيته ووضعيته وخطيئته linearity. على النقيض من ذلك، فقد وعى المسرح التجريبي الحديث ضرورة تطوير «أجروميات» مسرحية غير أرسطية، وغير وضعية، تطرح تصورات جديدة للذات والإستمولوجيا والواقع؛ وذلك بشكل مواز للتصورات التي تطرحها العلوم الجديدة، مثل مفهوم النسبية ونظرية الكم.

إشكالات العرض غير الخطي Non - Linear

ظهر في السنوات الأخيرة عدد من المقالات والكتب المهمة، التي قامت بتوصيف سعى المسرح التجريبي المعاصر إلى تجاوز تلك الخطيئة التي يتسم بها النص الدرامي وما يلازمه من سيادة وهيمنة للمؤلف، فصلاً

النصوص التي تتسم بمركزية الكلمة logocentric ، وكذلك تفكيك مسلمات الواقعية الكلاسيكية والشيولوجيا الوضعية التي تعضدها مثل هذه النصوص.

دائماً ما تطرح نظرية العرض الحديثة هذه المشابهة بين استبعاد التصور النيوتوني (نسبة إلى إسحق نيوتن) للكون باستاتيكيته بواسطة الرياضيات الحديثة وفلسفة اللغة والعلوم الجديدة من جهة ، وعملية الاستبعاد التي تعرض لها النص الكلاسيكي الدرامي بينيته الجامدة والمحددة من قبل التقنيات التعبيرية للعرض المسرحي بما تنطوي عليه من تعددية ولانهائية من جهة أخرى. وتتراوح هذه التقنيات بين الأرجال واستخدام الإرداف Para taxis والممارسات التفكيكية ، كذلك استخدام الاستراتيجيات الإخراجية ذات الطابع التفاعلي. ويعزز من فاعلية هذه التقنيات حضور اللاتعيين indeterminacy واللاتيقن. في واقع الأمر، فإن الكثير مما نطلق عليه ما بعد حدثي في المسرح يقوم على التطبيقات المختلفة التي يطرحها مفهوم العرض، باعتباره أداة لتقويض الحتمية التي يتسم بها النص الدرامي التقليدي.

وهكذا، نجد أن المسرح التجريبي المعاصر تشربه مجموعة من الفنانين والمظرين الذين استبصروا محدودية البنية الأدبية التقليدية لفن الدراما ، وأدى هذا بهم إلى تجاوز مفهوم النص إلى مفهوم العرض . ومثلها مثل نظريتي الكم والكيوتيك، حاولت النظريات والممارسات المسرحية التي تتأسس على مفهوم العرض تقويض الأساس الإبيستمولوجي الذي يقوم عليه كل من الفكر والدراما الغربيين منذ أرسطو. يشبه مفهوم العرض نظريتي الكم والكيوتيك في تأكيده مفهوم اللاخطية non-linearity الذي يعنى عدم إمكان تقديم حلول محددة لإشكالات مختلفة، وذلك لصعوبة التعامل مع البدائل المختلفة بشكل يقوم على الثبات . وتبجلى مفهوم اللاخطية في استبعاد العرض للسرد القائم على السببية

التي يستخدمون بها المسرح لمساعدة المتفرجين على أن يستخلصوا منه خبرة منتجة.

بكلمات أخرى : إذا كان كعاب المسرح وفنائه يقدمون للمتفرج رؤية كمية للواقع تقوم على التحول والتناقض ، فكيف يمكن لهم مساعدة هذا المتفرج على العودة إلى العالم الفعلي الذي يتسم بقدر من الثبات وقد تغيرت رؤيته لهذا العالم.

وفي إطار تعميق استخدام المنظومات العلمية في مجال المسرح، أرى أنه بالإضافة إلى النماذج النظرية التي تطرحها نظرية (الكم) ، فإن نظرية الكيوتيك يمكن أن تطبق تطبيقاً يتناسب وبعض أشكال المسرح البديل المعاصر، وعلى وجه الخصوص تلك الأعمال المسرحية التي تسعى إلى توظيف علم السياسة الثقافي بشكل له دلالة. فضلاً عن ذلك، أحسب أن الاهتمام الواعي والدؤوب بنماذج الواقع التي تطرحها نظرية الكيوتيك، يمكن أن يسهم في إيجاد حلول للإشكالات التي أشار إليها النقاد فيما يتعلق ببعض أشكال المسرح التجريبي : ومن بين هذه الإشكالات تركيز المسرح التجريبي - في بعض أنماطه - على الشكلانية الخالصة، وافتقاره إلى المحتوى الدال، هذا فضلاً عن افتقاره إلى التاريخية a historicism والرؤية السياسية a politicality.

العرض المسرحي واللاخطية:

دخلت تطبيقات نظرية الكيوتيك - مثلها مثل تطبيقات نظرية الكم - إلى الخطاب المسرحي في إطار مفهوم «العرض» performance الذي لم يعد ينظر إليه باعتباره قالياً في المرتبة للنص الدرامي ، ولكن باعتباره شكلاً مستقلاً من أشكال التعبير الفني. وحديثاً أصبح مفهوم «الأدائية» performativity يستخدم في نظريات ما بعد الحداثة، باعتباره معياراً للكيفية التي يجب أن تنظم وتنتج بها المعرفة ، كما يستخدم المصطلح نفسه أيضاً في نظريات ما بعد البنيوية للتعبير عن أداة تفكيك

واللغة المترابطة والبناء المحدد، وفي استيعاده مبدأ الحضور المطلق للممثل على الخشبة.

تركز كل من نظرية الكم والكيوتيكاً على التعددية والثراء اللذين تتسم بهما الأشكال والصيغ غير الخطية، وهو التركيز ذاته الذي نجده لدى فناني المسرح المعاصرين الذين يسعون إلى صياغة عروضهم ليس على مبدأ الشكل العضوي (وهو مبدأ أرسطي)، ولكنهم يشكلون هذه العروض باعتبارها كليات غير مكتملة تقوم على البنى اللاتراكمية للأحداث والسيمبوتيقا الإيمائية غير المترابطة التي يتسم بها الرقص الحديث، والأشكال الإرادافية paratactic التي يتسم بها الشعر الحديث والفنون البصرية. مجمل القول، إن مفهوم العرض - تماماً مثل نظريتي الكم والكيوتيكاً - يسمى إلى بلورة رؤية للحياة تتسم بالتعددية والاحتمالية والتعقيد واللاتعين.

وكما رأينا، فقد كانت هذه الحقبة التي ازدهرت فيها التفكيكية بمثابة السياق الذي شجع على ظهور الأشكال المسرحية غير الأرسطية. برغم ذلك، فقد كان لإساءة الفهم الذي شاب بعض الأفكار المتعلقة بالتفكيك ونظرية الكيوتيكاً تأثيره الكبير؛ إذ أدى ذلك في بعض الأحيان إلى احتفاء بعض التيارات المسرحية بمبدأ اللاتعين indeterminacy في حد ذاته.

وهكذا، وجدنا فنانيين يعلنون في أعمالهم أن «اللامعنى» هو المعنى الأعظم، يدفعهم في ذلك فهمهم الخاص لتصورات ما بعد البنيوية إزاء اللغة، وفهمهم للواقع الكمى. ومن ثم، فقد أعلت جل الأعمال الفنية التي برزت في هذا الإطار من شأن الصدفة واللاتنظام باعتبارهما المبدئين اللذين يحكمان الطبيعة والثقافة بعد الحداثية. كما وجدنا أيضاً فنانيين قد تحرروا تحرراً تاماً من القيود التقليدية للدراما الأدبية، ومنحوا أنفسهم حرية الحركة جيئة وذهاباً في النص

الدرامى، مما أدى بهم إلى دفن المؤلف (على حد تعبير بارت) وتفكيك الخشبة المسرحية؛ وهؤلاء الفنانيون بدأ لهم - على حد قول فيلسوف العلم ميشيل سير Michel Serres - «أن اللاتنظام له الأسبقية على النظام، واللاتنظام وحده هو الحقيقي».

وكما ذكرت من قبل، فقد كان كل ما رآه المشتغلون بالعلوم الإنسانية في فيزيكا الكم هو مبدأى اللاتعين واللاتحقق. وعلى المنوال نفسه اتجه المؤيدون الأوائل للتفكيكية - ومن أبرزهم مدرسة «يل» بأمريكا - إلى الاحتفاء بالتعددية النصية ومبدأ اللاتعين، وذلك على حساب اهتمامات اجتماعية أكبر. ولذلك، نجد أن التفكيكية في صورتها الأكاديمية الشائعة لا تخرج عن كونها تجزئاً للدوال Signifiers بغرض استجلاء اللاتنظام واللاتبات اللذين يحكمان علامات اللغة والخطاب بشكل عام.

وفي مجال المسرح، كانت رؤى الواقع المتأثرة بنظرية الكم والاتجاهات بعد البنيوية، باعثاً على ظهور نمط من العروض المسرحية التي هدفت إلى تفكيك مفاهيم الحضور واللغة وأنظمة دالة أخرى، وذلك بغرض الاحتفاء بتهاافت السببية والعقلانية والمرجعية ومركزية الكلمة logocentrism، وفي هذا السياق يستحضر ذهن المرء أمثلة لعروض مسرحية لها هذا الطابع، مثل الأعمال المبكرة لروبرت ويلسون، التي سعت إلى تفكيك اللغة، ومسرحيات ريتشارد فورمان التي اندرجت تحت اسم المسرح الأنطولوجي الهستيري-Ontological Hysteric Theatre.

- الكيوتيكاً ورؤاها المغايرة:

يمكن القول بأن فناني المسرح الذين ارتكنا إلى مفهوم العرض بشكله القائم على اللاتعين المطلق، يتجاهلون حقيقة أن اللاتعين واللاتحدد لا يمثلان إلا جانباً واحداً من المنظومة النظرية لنظرية الكم.

ومن ثم، يمكن القول بأن نظرية الكم بشكلها المتطرف الذى يركز على اللاتعنين - وهو التوجه نفسه الذى تتسم به معظم العروض التجريبية المسرحية - لا تتسق وكل من التفكيكية (بشكلها الحقيقى والكامل) ونظرية الكيوبتيكا، ففي هاتين النظريتين يعبر مفهوم اللاتحدد عن تلك المنطقة الرمادية الواقعة بين النظام واللاتنظام، الحضور والغياب . إن مفهوم اللاتحدد فى ضوء التفكيكية والكيوبتيكا يحمل فى طياته إمكان حضور المبادئ المتضادة والمتقابلة فى نسق واحد، يقوم على التكامل وليس الاستبعاد والتنفى.

يتم التركيز فى نظرية الكيوبتيكا - والأمر ذاته نجده فى التطبيقات التفكيكية عند ديريدا - على تحليل الآثار التى تحدثها ظاهرة «اللاتعنين» داخل الأنساق الكبيرة التى تتسم بقدر ما من النظام . وقد كان غرض ديريدا الصريح فى مشروعه هو إمداد الآخرين بمجموعة الأدوات القرآنية التى تسمح بكشف النقاب عن الإيديولوجيا - أى استجلاء demystifying العملية التى تكتسب من خلالها البنى اللغوية غير الثابتة إيهامية الحضور . ومن ثم، يمكن القول بأن الهدف الذى ترمى إليه الدراسة التفكيكية دائماً هو إظهار الكيفية التى يمكن للغة من خلالها أن تكون غائبة (أى الاكتمال والقدرة على إظهار المعنى والنظام بصفة عامة).

وبشكل مشابه، تميز نظرية «الكيوبتيكا» نفسها عن نظرية الكم، وذلك بطرحها تصوراً مغايراً لمفاهيم مثل اللاتنظام واللاتحدد. تبحث «الكيوبتيكا» مجموعة العمليات التى يمكن من خلالها أن تخلق الأنظمة التى يحكمها اللاتحدد أنظمة أخرى أكثر تعقيداً يحكمها النظام.

وفى ضوء هذا التوجه لنظرية الكيوبتيكا، ينظر إلى «اللاتنظام» باعتباره مؤدياً إلى النظام وشريكاً له وليس نقبضاً. ونظرية الكيوبتيكا - كما عرضها بشكل واف

عالم الكيمياء الحائز على جائزة نوبل إيليا بريجوجين^١ - ترى أن الأنظمة الغنية بالطاقة المتاحة entropy - rich systems (أى تلك الأنظمة التى تفتقر إلى النظام والتوازن) هى تلك الأنظمة التى تساعد على، ولا تعوق، إيجاد حالة من التطور فى اتجاه أنظمة أخرى فرعية تتسم بدرجة عالية من التنظيم الذاتى ومن الغنى بالمعلومات . يمكن القول، إذن، إن نظرية الكيوبتيكا - بهذه الصورة - ترى فى العلاقة بين النظام واللاتنظام تفاعلاً خصباً وثرى، أكثر مما ترى تضاداً ثنائياً يقوم على التراتب، ويجعل من اللاتنظام ذلك الآخر الذى ينفى ويستبعد النظام.

وفى ضوء هذا التصور الذى تطرحه «الكيوبتيكا»، لا يصبح مفهوم «اللاتحدد» هو الأساس المطلق لرؤية الواقع، ومن هذا المنطلق لا يصلح مفهوم «اللاتحدد» وحده لأن يكون أساساً لأى نشاط إستيمولوجى أو اجتماعى أو مسرحى. وهذه النظرة المتوازنة تنفى أية سيادة أحادية لأى من مفهومي النظام واللاتنظام، وهذا ما يوضحه عالم الأنثروبولوجيا إدجار مورين Edgar Morin بقوله:

«ليس الأمر مجرد إعلاء لمفهوم «النظام» على مفهوم «اللاتنظام» أو العكس، فلا تكفى الحتمية وحدها أو الصدفة وحدها لتكوين صورة كلية - إنما الرؤية الصحيحة تكتمل بوجود النظام واللاتنظام، الصدفة والضرورة»^(٢).

ومثلهم مثل ديريدا، يهدف علماء «الكيوبتيكا» إلى دراسة العلاقات التفاعلية الحادثة بين هذه الأضداد كما يهدفون أيضاً إلى استخلاص الكيفية التى يتمخض بها اللاتنظام عن نظام.

وهكذا، نجد تصورات علمية وفلسفية عدة تنفى سيادة أسبقية مفهوم النظام بشكله المثالى والحتمى فى

كل دينامي. وقبل هذا العمل كانت فرقة «ووترجروب» تميل إلى تقديم أعمال تقوم فقط على مفهوم الأداء والعرض، مثل ذلك العرض التجريبي الراقص الذي قدمته عام ١٩٧٥ بعنوان (Sak nnet Point) ؛ ويعكس هذا العرض الأولوية والتركيز اللذين يوجهان إلى الصدفة واللانعين واللاتظام، وهي جميعاً مفاهيم سادت في الممارسات الأولى للمسرح التجريبي في بداياته، وهي تلك المفاهيم عنها التي استخلصها المسرحيون بشكل جزئي من التفكيكية ونظرية الكم. أما في عرض (مدرسة نايات)، فلم يكن مفهوم «اللاتظام» وحده هو الذي استرعى انتباه «لوكومت»، لكنها ركزت اهتمامها على ذلك التطور المعقد الذي ينشأ نتيجة للتفاعل الدينامي الذي يحدث بين النظام واللاتظام. في الوقت ذاته، فإن هذا العرض كان العمل الأول لأعضاء هذه الفرقة الذين بدأوا يحدثون فيه نوعاً من التلاقى المقصود بين الكيوتيك والسياسة.

ينقسم عرض (مدرسة نايات) إلى ستة أجزاء، يعطى كل منها عنواناً واحداً هو «فحص النص Examination of the text»، ونلاحظ هنا أن العناوين الفرعية لهذه الأجزاء تعطى إحياءاً بالتحليل الموضوعي والوضعي للمسرحية. رغم ذلك، فإن هذا العرض، في واقع الأمر، يعمل على تفكيك هذا الإحساس باليقين الموضوعي والانغلاق اللذين توحى بهما تعبيرات مثل «فحص» و«نص»، وحتى تعبير «مدرسة» الذي يتضمنه العنوان الرئيسي.

قد يوحى التشكيل الإخراجي للعرض منذ البداية بفضاء نيوتوني Newtonian قياسي، إذ نجد أمامنا بشاً صغيراً يوجد أعلى يمين المسرح، ويوجد أمامه منضدة محاضرة؛ إلا أن هذا الإحياء بوجود فضاء خطي وحتمي تماماً ليس إلا مجرد حيلة، مثله في ذلك مثل كل مكونات العرض الأخرى. إن البيت الصغير يتموضع في منظور معاكس للجمهور، وهو بهذا الوضع يؤثر على

رؤيتنا للواقع. وفي الوقت ذاته، فإن التصورات العلمية التي عرضت لها فيما سبق لا تجعل مفهوم اللاتظام مطلقاً. وفي القسم التالي، سأعرض مثلاً لنموذج مسرحي سعى إلى تمثيل واستدخال أطروحات الكيوتيك؛ وقد تجاوز هذا النموذج المسرحي استخدام مفهوم اللاتحدد بشكله المطلق، في محاولة منه للكشف عن العلاقة الدينامية بين النظام واللاتظام؛ تلك العلاقة التي تسمح بوجود خطابات سيادية تقابلها أخرى مغايرة ومبانية.

نظرية الكيوتيك والعرض المسرحي

«مدرسة نايات» Nayatt School :

أود في هذا الحيز أن أعرض مثلاً لنموذج من المسرح التجريبي المعاصر، وهو مثال يستجلي تلك الدينامية الإبداعية بين النظام واللاتظام، التي استعرضناها في إطار نظرية الكيوتيك؛ وسأعرض هنا للمميزات التي تتسم بها تلك الصيغة المسرحية التي تمزج بين الاستراتيجيات النصية (التي تتسم بالنظام والخطية) والاستراتيجيات الأدائية (التي تتسم باللاتحدد واللاتشكل)، وهي تلك المميزات التي تفرق هذه الصيغة المسرحية عن الدراما التقليدية من جهة، وتفرقها أيضاً عن الأنماط المسرحية التي تنتهج «اللاتحدد» المطلق من جهة أخرى. وسأعتمد هنا على مجموعة العروض التي قدمتها فرقة «ووترجروب» بنيويورك، وهي الفرقة التي تقودها إليزابيث لوكومت Elizabeth Le Compte، والتي أنجزت الكثير من الأعمال المسرحية التي استحقت عنها جائزة أوبى Obie Award عام ١٩٩١.

وسأحصر تحليلي أعمال هذه الفرقة في العرض المسرحي الذي قدمته عام ١٩٧٨ تحت اسم (مدرسة نايات Nayatt School)، وذلك باعتبار أنه عملهم الأول الذي يمزجون فيه بين نصوص ثقافية عدة (من بينها عمل درامي أدبي) وبنى أدائية مختلفة، وذلك لخلق

مختلفة ، تقوم على الانظام والتفكيك، وهى بذلك تقابل ما يطرحه إليوت من نظام فى خطابه . فى الفصل الأول للنص، الذى يتحدث فيه سبولدينج Spalding عن نفسه ، يؤدى سبولدينج جراى مونولوجاً يحاول فيه إرساء علاقة مع الجمهور من خلال حضور مسرحى يتراكم من خلال استدعاء بعض الأحداث فى مسرحية إليوت المعروفة لدى الجمهور.

يعد الحضور عنصراً مهماً فى الدراما الأدبية التقليدية، وفيه يستغل الممثل كلمات المؤلف بدرجة ما من العاطفية ؛ وذلك ليستحث الجمهور على تقبله (وينطوى هذا على تقبل نص المؤلف) باعتباره يمثل رؤية حياتية للواقع. إلا أن هذا التوجه نحو تأسيس نظام ومرجعية ثابتة خارج مسرحية إليوت، ليس إلا مجرد حيلة؛ ففي الفصل الثانى للنص الذى يلعب فيه جراى دور الطبيب ويقدم لنا امرأة تلعب دور «سيليا» celia ثم يقومان معاً بقراءة النص. بتغيير موقف جراى؛ فهو الآن يوجد داخل إطار نص مسرحية إليوت ؛ إذ يقوم بأداء دور «سير هنرى هاركورت رايلي» المحلل النفسى، الذى يسعى إلى مساعدة الشخصيات الأخرى وشفاؤها من الاضطرابات العديدة وحالات الانظام التى تعتربها، وذلك من خلال تقديم علاجه الذى يقوم على إنكار الجسد ورجاء الروح. وبدلاً من الوجود خارج النص بشكل موضوعى، فجراى - فى هذه الحالة - يدخل إلى نسق النص باعتباره نظاماً فرعياً Sub - System ، يمكن أن يتأثر بحالة الانظام التى يستحضرها العرض إلى نص مسرحية إليوت.

ومثل الشخصية المحورية فى المسرحية ، فالنص الدرامى مسرحية إليوت يتم تناوله بحيث لا يختفى وراء حضور الممثل من جهة ، وبحيث لا ينظر إليه باعتباره مصدراً للسلطة المطلقة من جهة أخرى. وهكذا ، يقوم كل من جىراى وجوان جونز (التي تؤدى شخصية «سيليا») بقراءة فقرات من النص، إلا أنهما فى

الفضاء المسرحى، فيضفى عليه الحركة. كذلك نجد منصدة المحاضرة ، وهى تتموضع بزواوية مائلة حادة على الخشبة ، وذلك بدلاً من مواجهة المتفرج بشكل مباشر. أخيراً، نجد المتفرجين وقد جلسوا فى قاعة مشاهدة تميل بانحدار إلى الخلف، بينما نجد الفعل الدرامى يدور فى مستوى ينخفض عن المستوى الأرضى.

ومثل هذا الترتيب يؤكد لنا أن الفعل الدرامى الذى يدور بين المنصدة والجمهور لن يرى دائماً بشكل واضح تماماً. وكما يحدث فى أى نظام غير خطى، فإنه يصعب تقديم توقعات أو تقديرات بشكل حتمى تماماً. على النقيض من الدراما التقليدية التى تقوم على ذلك المفهوم «الهيوماني» humanistic القائل بأن «جمال الأشياء لا يوجد إلا بمعرفتنا بهذه الأشياء»، فإن هذا العرض فى جانب منه يبقى غير خطى، ويظل بعيداً عن السيطرة الكاملة للمتفرج .

بالإضافة إلى تغيير إحساس الجمهور بالمنظور الموضوعى، فشكل الفضاء المستخدم هنا يغير أيضاً توقعنا للنسب والزوايا التى نجدها فى الخشبة المسرحية النموذجية . من جهة أخرى ، فإن الجمهور فى عرض (مدرسة نايات) يتطلع إلى العرض من أعلى، ولا يتلقاه من خلال المستوى البصرى الذى نجده فى قاعة المشاهدة التقليدية.

تدوين سلطة المؤلف:

يرتكز فعل اللاتحاد فى هذا العرض فى الكيفية التى بها تناول النص الدرامى وفحصه؛ فالنص الدرامى القبلى Pre - text الذى يخضع للتناول هنا هو مسرحية ت.س. إليوت (حفلة الكوكتيل The Cocktail Party)، ويعد هذا النص مثلاً جيداً يعرض لفكرة الحضور الكامل للمؤلف الذى يتجاوز فى هذا النص التناقض والمغايرة لي طرح تصوّره عن الخلاص الثقافى والروحى. وفى هذا العرض، تقدم فرقة «ووتر جروب» استراتيجيات أدائية

يلعب جراى فى الجزء الثالث دور طبيب آخر (ولكنه مجنون بشكل ميلودرامى) يتحكم فى مريض مسكين. يمثل الأطباء - خصوصاً المحللين النفسيين - بالنسبة إلى لو كومت Le Comte رمزاً لتحدى السلطة؛ إذ بإمكانهم القضاء على حالات اللانظام واللاعادية. إلا أننا فى هذا المشهد، عندما يقوم جراى بفحص مريضه، نسمع فى خلفية المسرح تسجيلاً لمحاضرة طبية بعنوان «معرفة سرطان الثدى وفحصه»، وفى الوقت ذاته يعرض على الحائط الخلفى شريط فيديو يظهر تطور المرض.

وفى أثناء التكاثر المتسارع للخلايا السرطانية، يعلق الصوت القادم من خلف المسرح بشكل ساخر قائلاً:

«يرى بعض علماء الطب أن السرطان يبدو كأنه يمثل نوعاً من الفوضى، فهذه الخلايا تجرى وتنتشر فى الجسد بشكل متوحش. وهنا يجد العلم نفسه فى مأزق».

والصورة المراد نقلها هنا من خلال تفكيك نص إليوت، ومن خلال شخصيات الأطباء بالذات فى هذا النص، أننا بإمكاننا أن نجد اللاتوازن واللاتحدد حتى فى أكثر النظم انتظاماً. وكما رأينا فى التفكيكية، فإن كل مفهوم (كما فى حالة مفهوم «الحديث» Speech عند ديريدا) يوضع فى مقابله مفهوم آخر مضاد يفقده حضوره المطلق.

وهكذا، نجد أن من يمثلون «النظام» فى عرض (مدرسة نايات) هم أولئك الذين يحملون بين جوانحهم سيماء اللانظام. إن كل الأنظمة التى تمثل النظام، فى المسرحية، تقدم باعتبارها خطابات لها قوتها، تهدف إلى تحجيم وجهات النظر البديلة واللغات المغايرة وأنماط الوجود المخالفة. ومن هذا المنظور، فإن كل عناصر العرض التى تمثل أو ترمز إلى اللانظام (مثل الخلايا السرطانية)، توظف بحيث تعمل بوصفها عناصر مناوئة لهذه الخطابات.

تقديمهما أدوارهما لا يفعلان ذلك بمعاطفة شديدة أو بموضوعية مغالية. إنما تقدم هذه القراءة بشكل رتيب دونما وجود سياق من الحركة المسرحية أو الإضاءة أو الصوت. وفضلاً عن ذلك، فإن نص مسرحية إليوت يظل دائماً حاضراً ولكن بشكل مختلف؛ فكل من جراى وجوان (المؤديان) يقطع أحدهما الآخر كثيراً للتعليق على أو نقد قراءة كل منهما للنص، وأحياناً يشيران إلى وجود فجوات فى النص، ففى لحظة ما يقول جراى لجوان: «أظن أنك نسيت فقرة ما» فتدرد عليه قائلة: «ليست هذه الفقرة فى النص الذى بيدي»؛ والمعنى المراد توصيله هنا هو أن نص (حفلة الكوكيتيل)، على الرغم من اتسامه بالنظام من وجهة النظر العيانية والسطحية، ينطوى على فجوات نصية تخلق إمكان إحداث حالة من المغايرة والحركة.

لحظة أخرى يحدث فيها هذا التقابل بين نص إليوت والعرض، نجدها عندما يصل جراى إلى تلك الفقرة المهمة التى يتحدث فيها «رايلى» عن اختيار طريق الخلاص؛ وهنا يؤدى جراى هذه الفقرة فى صورة محاضرة ذات نبرة عالية، لتأكيد حقيقة أن ما يقدمه رايلى هو الطريق الحقيقى الأروحد، بل إننا نجد جراى أحياناً يستوقف نص إليوت لتوضيح ما يغمض، وذلك لنفى كل شك فيما يقول. إلا أننا أثناء استماعنا لمحاضرتة، تبرز من خلفية المسرح موسيقى ديسكو صاحبة توشك على التشويش الكامل على المحاضرة، وهذا ما يجعل جراى يؤدى جملة رايلى الأخيرة التى يقول فيها «أذهبى فى سلام يا ابنتى، تممى خلاصك باجتهاد» بصوت عالٍ. وهنا بإمكاننا أن نرى مثلاً لتلك المناوأة التى تحدث بين السيادة النصية لنص إليوت وحالة اللاتحدد واللانظام التى يحدثها العرض، وذلك بغرض التقليل من النظام أو الحضور المطلق الذى يوحى به النص.

الكامنة فى مجموعة الخطابات التى تعمل داخل المسرحية. ومن خلال ذلك تستجلى هذه الفرق المسرحية حقيقة واقعة؛ مفادها أنه على الرغم من الانتظام والتوازن اللذين يبدوان ظاهرياً فى أى نظام على مستوى معين، فإن هذا النظام يحمل فى طياته - من زاوية ما - الكثير من اللانظام، كما يحمل بذور تفكيكه وغيابه. ومن خلال عملية عزل النص عن اتساقه وحضوره، أمكن للعرض أن يكشف عن اللانظام الكامن فى النص، وذلك باستثناء بعض الخطابات السيادية التى تعبر عن النظام، مثل الخطاب الروحي لرايلى، والسيادة الموضوعية التى يمارسها الأطباء على مرضاهم، وما إلى ذلك.

ولا أرى أن الفرق فى هذا العرض تقدم طرحاً استراتيجياً لمفهوم اللاتحدد؛ ولكن اتساقاً مع مفهوم بريجوجين Prigogine عن «اللاتحدد» باعتباره عاملاً يدفع إلى تطور الأشكال والصيغ إلى صيغ أخرى أكثر تعقيداً - فإن الفرق فى هذا العرض تخلق نوعاً من ديناميكا اللاتحدد. إن تفكيك نص إليوت والكشف عن خطابه فى هذا العرض لا يعينان تقويض النص تماماً، إنما ما يحدث هنا هو استحضار النسق المنتظم الذى يعبر عنه نص (حفل الكوكبيل) فى مقابل «اللاتحدد» الذى يحدثه العرض المسرحى. ومن خلال ذلك أمكن للفرقة استخدام خطاب إليوت لخلق بنية حوارية جديدة تماماً هى عرض (مدرسة نايات) الذى يتميز عن مسرحية إليوت بتعقيده وتشابكه الشديدين.

ومن خلال هذه العملية التفاعلية بين استراتيجيات كل من النص والعرض، يمكن تقويض هذا التضاد الثنائى بين النظام واللاتنظام، الثبات والمغايرة، وهو تضاد يعمل دائماً فى صالح الطرف الأول. ومن ثم فبدلاً من النظر إلى الثقافة الأمريكية باعتبارها ثقافة سيادية فى الأساس مع وجود بعض الخطابات الهامشية المغايرة، يمكن لنا خلق استعارة أكثر ثراء وتعقيداً تقوم (كما رأينا فى عرض «مدرسة نايات») على الجمع بين النظام

وهذا التقابل بين النظام واللاتنظام، تجده فى أكثر صوره وضوحاً فى نهاية المسرحية؛ إذ نجد على خشبة أطفالاً صغاراً يحركون شفاههم بينما نسمع قراءات لمقاطع من نص إليوت. وبينما يقوم هؤلاء الأطفال بالقاء مقاطع من مشهد موت سيليا صلياً، يحملهم جراى لأعلى، ربما ليوحى بالكيفية التى ستأثر بها الأجيال التالية بمواعظ الدكتور رايلى، وعملية سرد قصة استشهاد «سيليا» كثيراً ما تقاطعها موسيقى الديسكو، ثم بعد ذلك يحدث انفجار على خشبة، وبعدها نجد شاباً وفئة يترقصان بينما يتأوه الأطفال ويصرخون، ثم نسمع بعد ذلك صوتاً لطلقات نار.

وبعدما يحكى لنا جراى (الذى يؤدى دور رايلى) كيف أعد سيليا وهياها لملاقاة الموت، تستشرى حالة من اللانظام على خشبة. إننا نجد الأطفال وهم يزحفون على أرضية الخشبة، كما يهرع اثنان من المؤدين - وهما عريانان تقريباً - على لوح من الخشب، كل هذا بينما يجلس جراى ساكناً بجوار البيت الصغير.

خلق ديناميكية اللاتحدد:

على الرغم من الفوضى التى تعترى المشهد الأخير، فهذا لا يعنى أن العرض هنا يعطى الأولوية للانظام على النظام الذى يطرحه نص إليوت، فقبل تفكيك نص إليوت من خلال الاستراتيجيات الأدائية، يقدم لنا العرض فى البداية أجزاء من نص (حفل الكوكبيل)، وهذه الأجزاء هى مانمخ الجمهور إحساساً بالنظام، وذلك قبل تركه فى خضم الموسيقى والرقص وحالة اللانظام التى تسود العرض بعد ذلك.

وبدلاً من إبراز اللاتوازن فى نص إليوت، والاحتفاء بتقويض هذا النص، فإن عرض (مدرسة نايات) يفكك بنىات النص ومنطقه من الداخل؛ وتعمل عملية التفكيك تلك على الكشف عن التناقضات والاحتمالية

تتميز الثقافة الأمريكية - لدى فرقة «وولستر جروب» - بذلك التفاعل الخصب بين نسق النظام واللائحد. وهذه الرؤية لهذه الفرقة هي ما تجعلها تتجاوز الطابع اللاتاريخي، المفتقر إلى الرؤية السياسية، لدى بعض الأنماط المسرحية التي تتأسس على طروحات نظرية الكم. إن فرقة «وولستر جروب» من خلال هذا العرض تكشف لنا حقيقة أن الثقافة الأمريكية - مثلها مثل أي نظام يقوم على مفهوم اللائحد - تتأسس على ذلك التفاعل والتداخل بين أنساق الثبات واللائحات، النظام واللائظام، السيادة والمغايرة - وهو ذلك التفاعل الذي يؤدي إلى التطور وخلق أنساق جديدة.

واللائظام، في عملية دينامية متكاملة تتسم بالتحول والتغير الدائم.

ومن خلال هذه الرؤية، تتحول النظرة إلى اللائظام والمغايرة، من مجرد صورة تعبر عن القوضى إلى ضرورة أساسية في عملية التحول إلى أنظمة خصبة ومعقدة، تلك الأنظمة التي تعيد تشكيل ذواتها بشكل دائم يخضع للمراجعة المستمرة، والتفاعل والحوار الدينامي بين مراكز النظام القائمة وأشكال المغايرة. وهذا التجميع لمنظومة العوالم المختلفة في حالة من الدوران - على حد تعبير بارت في رؤيته للشعر - يقترب بنا مما قاله نيتشه عن الآفاق التي يمكن أن تقتحمها القدرة الإنسانية لتغيير الواقع الاجتماعي والسياسي.

الموامش:

- (١) انظر Ernest Gall, *Nature Faking in the Humanities, Skeptical Inquiry*, xv (Sunner, 1991) P. 371 - 5
- (٢) انظر Gerald Graff, *Literature against itself* (Chicago: University of Chicago Press, 1979, p. 15.
- (٣) اقتباس عن مايكل فينباوم في كتاب James Gleick Choos: *the Making of a New Science* (New York: Penguin Books, 1987), P. 185.
- (٤) انظر N. Katherine Hayles, *Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* (Ithaca, Cornell university Press , 1990)
- N. Katherine Hayles, ed., *Chaos and Disorder: Complex Dynamics in Literature and Science* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991.
- (٥) انظر مجموعة المراجع الموجودة في هامش ٥ في الأصل.
- (٦) انظر: Edgar Morin, *Beyond Determinism: the Dialogue of Order and Disorder: Sub - Stance*, XL (1983). p. 25.





التجريب

بين الكلاسيكية والحداثة

فاروق أوهان*

فبريخت الذى برز بعد الحرب العالمية الثانية، كان من المحربين المعروفين، وكذلك آبيا، وجريج، وألكسندر هيفشى، فهل كان هؤلاء غير مجربين؟ إن المراسلات بين الإنجليزى جريج وألكسندر هيفشى، المخرج والمنظر المجرى، تكشف لنا الكثير، خصوصاً إشارتهما إلى مجلة «القناع MASK»، التى اعتنت بكل عمل تجريبى، لهما أو لغيرهما، وهما المعاصران لراينهارت، وستانسلافسكى وما حادثة سقوط ديكور مسرحية (هاملت) من تصميم جريج وإخراج ستانسلافسكى إلا شاهد قوى على معاناة المسرحى العالمى فى أطر التجريب التى تصيب مرة، وتخطئ مرات. ولقد كانت هذه النقاط محاور مؤتمرات عقدت فى موسكو؛ الأول فى خريف عام ١٩٨٨ من قبل هيئة نقاد المسرح الروسية بالتعاون مع معهد «جيتس»، بعنوان «هل مازال ستانسلافسكى معاصراً؟». وقد كشفت الأوراق المقدمة فى هذا المؤتمر أن ستانسلافسكى معاصر، حاضر بيننا، من خلال تلامذته والمتأثرين به، سواء بشكل مباشر، أو غير مباشر، وأن

منذ الوهلة الأولى، يبدو لمن يسأل عن ماهية التجريب فى المسرح، أن التجريب بحد ذاته فرصة للحديث عن المسرح بشكل عام، فيقول البعض بأنه مثلاً «يجبذ التجريب لأنه جديد»، أو «لأنه مدرسة جديدة»، أو لأنه يعنى كذا، وكذا.

لكننا نتساءل، هنا: هل حقاً التجريب جديد؟
هل التجريب مدرسة؟
أو طريقة جديدة؟

إذا اعتبرنا ذلك صحيحاً، فإننا نغالط أنفسنا، فمنذ ابتداء المسرح بشكل منظم، حمل فى جوهره هدف التجريب، فمن أسخيلوس ومعاصريه، مروراً بشكسبير، ثم ستانسلافسكى وبريخت، ومن تلاحم، لم يتوقف عنصر التجريب فى المسرح يوماً ما، وإلا لمات المسرح، ولم نر له حتى شاهداً يدل على رفاته.

* ناقد مسرحى، عضو الهيئة العالمية لنقاد المسرح، العراق.

من الناس على أفكار هذه الملحمة وأبعادها. وقد قام بروك قبلها بأعوام، وبالتحديد في مطلع السبعينيات، بالتجريب على مسرحية (حلم ليلة صيف) من خلال فرقة مسرح شكسبير الملكية، ولم يجرؤ أحد بعده، حتى منتصف الثمانينيات، على الخوض في تجربة إخراج هذه المسرحية؛ لأن أياً من المخرجين كان يحده هذا التساؤل: ماذا سيكون موقفه لو لم يضيف جديداً بعد بروك. أما تجريب الروسي يوري لوبيموف، فقد طال الترائين الشعبي والكلاسي الروسي؛ فقدم مسرحيات مثل (أنا أحياء)، و (بوريس جودانوف) و (الأم) لمكسيم جوركي، و (السيد ومارجريت) لبولجاكوف.

وقد كان للمؤتمر الأول الذي عقد بلندن من قبل هيئة النقاد المسرحيين الإنجليزية بالتعاون مع مسرح اليوج فيج، في ربيع عام ١٩٨٨، حول تسمية المسرح العبثي ومدى فعاليته حتى الآن، ردوده البحثية على الأصعدة كافة، خصوصاً أن أحد رموز المسرح العبثي كان من ضيوف ذلك المؤتمر، وهو يوجين يونسكو الذي تحدث طويلاً أمام جمهور من المسرحيين الشباب، والمخضرمين، وبين أنه لم يكن ليدور بباله أن ما يكتبه شيء من العبث، وإنما التجريب في أشكال مسرحية خارج النمط السائد، فكرياً، وجمالياً. وذلك ما جعل الناقد المسرحي المتخصص بالمسرح الطليعي مارتن إسلن، يعترف بأن تسمية «مسرح العبث» التي أطلقها هو آنذاك لم تأت إلا بالصدفة. ورغم أن هذه التسمية حققت غرضها وقتها، فإن مسرح يونسكو، وبكيت، وأدموف، وشحادة، وجينيه، وألبي، وغيرهم، ليس إلا مسرحاً طليعياً تجريبياً، ولا يزال.

إن الأمثلة عن التجريب في المسرح عالمياً كثيرة، من بريخت، وبيرناندلو، إلى جروتوفسكي وشاينا البولنديين، وجورج لنجل وكازوميرو المعاصرين من هنجاريا، حتى يوجين باربا الأنثروبولوجي، ومروراً بالأمريكيين روبرت أسنلي الذي انطلق من مستشفيات العلاج النفسي،

التجارب لاتزال تنطلق بالأساس مما توصل هو إليه؛ تراه مجرباً من خلال معاصرنا حتى الأكثر طليعية. أما المؤتمر الثاني، فقد عقد في ربيع عام ١٩٨٩ في موسكو، ونظمه المركز العالمي لستانسلافسكي، وحضره أكثر من مائة وخمسين مشاركاً، يمثلون العالم الغربي في اللجنة العليا للمركز. وقد توصل الباحثون إلى أن ستانسلافسكي فنان المسرح العالمي الذي مازال يؤثر في تجاربنا المسرحية، مهما ابتعدت أسلوباً، واختلفت منهجاً، وسمت نفسها تسميات متنوعة.

ومن جهة ثانية، نتساءل: هل كان شكسبير نفسه غير مجرب في عصره هو الآخر؟ ففي أغلب أعماله التي ألفها جرب أن يستقى أحداثها من التاريخين «الإنجليزي، والعالمي»، وعمل على وسائل جديدة فيها؛ إذ لا يمكننا مقارنة (الملك لير) ب (ماكبت) مثلاً، ولا (حلم ليلة صيف) ب (الليلة الثانية عشرة)، ولا (هاملت) ب (عطيل)، ولا (العاصفة) بغيرها. ولعل أبرز مثال واضح عن اختلافه عن معاصريه، ومحاولاته التجريب، هو تضمينه مسرحية (هاملت) مشهداً تمثيلاً تقدمه فرقة هاوية. لقد قدم «شكسبير» توجيهاته من خلال شخصية «هاملت» لمثلّي الفرقة، ومثلّي عصره، فقدم مميزات الممثل الماهر.

ولم يتوقف التجريب بعد شكسبير؛ فمسرحية (الحلم) للسويدي أوجست سترندبرج، على سبيل المثال، عدت من المسرحيات التجريبية حتى بالنسبة إلى أعمال سترندبرج. أما الأمريكي يوجين أونيل، فيمكننا أن نشير مثلاً إلى مسرحية (الإله الكبير براون) التي تأتي على قمة أعماله التجريبية، والأمثلة عديدة. فهذا معاصرنا بيتر بروك يعمل لفترة تتجاوز العقد من السنوات للتجريب على إخراج الملحمة الهندية (المهابهاراتا)، من خلال مجموعة ممثلين عالميين. ومنذ مرحلة الإعداد الأولى لها، استعان بخبراء وعلماء هنود في فلسفة ملحمة (المهابهاراتا)، وكانت نتائج تجريبه تعريف أفواج

وعموماً، فإن التجريب في المسرح العربي قد تأثر بمبدأ التأثير بالتجريب الغربي في الغالب. فمنذ أن قام مارون نقاش بتجريب مسرحية (البخيل) لمولير، تأثر الكثير من رواد المسرح العربي بأسلوبه المنقول أصلاً عن الغرب، كما تأثروا بالطرق الكوكلائية في التمثيل. ظلت اتجاهات المسرح العربي حتى مطلع الستينيات دون أفق واضح، سوى تطبيق قواعد تنفيذ النص المسرحي، بالوسائل المتاحة. بل إن دور المخرج في زمن الرواد لم يكن واضحاً، بما تعنيه كلمة مخرج بحذاقها، من حيث تحديد الأسلوب العام لإخراج المسرحية، والتدريب على ضوءه، وهذا انعكاس ثان لعدم وضوح دور المخرج، أورورياً، هو الآخر.

وإذا كان المسرح العربي قد شهد تطوراً عجبياً في النصف الأول من هذا القرن، فإن أشكاله ظلت معتمدة على ما يقدمه المسرح الغربي من تقنيات فنية، أو توجهات فكرية في كثير من الأحيان؛ بحيث تقاسمت مسيرته اتجاهات أدبية مختلفة تندرج ضمنها كتابات تستلهم التاريخ والتراث العربيين؛ الأمر الذي دفع بعض الدارسين إلى الاعتقاد بأن بداية التأليف المسرحي في البلدان العربية تكاد تكون «تراثية»، اعتماداً على أن مسرحية مارون نقاش (أبو الحسن المغفل) أو (هارون الرشيد)، توظف حكاية تاريخية وردت في كتاب (ألف ليلة وليلة).

وإذا كانت النظريات - أو الدعوات الفنية - تتوخى في الأساس تأكيد الذات العربية من خلال إعادة النظر إلى اللعبة المسرحية، والسمي إلى تأصيلها، والارتقاء بها إلى مستوى «فرجوى» يساهم فيه المتلقي مساهمة فعالة، فإنها قد أثارت ردود فعل إيجابية، وسلبية، إلى حد أن بعضها قد عد ليس أكثر من مجرد اجترار لبعض مقولات المسرح الغربي في محاولته الخروج عن الممارسة

وروبرت ولسون الباحث في المسرح البيئي، حتى جماعة «ب» اليابانية؛ جماعة الممثل «مين تاناكا» للتمثيل مع الطبيعة. صار لكل من هؤلاء اتجاه بعد مدة طويلة نتيجة لتجريب مفتوح، وتوheet الاتجاهات التي يمكن أن نعدد هنا بعضها من أجل التذكير ليس إلا، مثل: «المسرح الحي»، «مسرح الشارع»، «أوبرا الفضاء»، «المقهى»، «المسرح الأسود»، و«مسرح اللاتيرنا ماجيكا الفقير»، «مسرح القسوة»، «مسرح الخبز والدمية»، «مسرح الشمس»، «مسرح الأثروبولوجي»، «مسرح حديقة الحيوان»، و«المسرح الطبيعي» أو «البيئي» وغيرها. كلها تحاول الخروج بشكل أو بآخر من تحت عباءة النمط الأوروبي للمسرح الذي لا يزال يحتوى كل التجارب منذ ساد، بل يفسدها في أكثر الأحيان عندما لا يعي المخرج ضرورة اختيار الفضاء المناسب لمسرحيته التي تبحث عن خصوصية جديدة لها. وقد برزت من خلال هذه المسارح تجارب، وأسماء مسرحية، لم يكن لها تاريخ سابق على هذه التجارب.

في التجريب على التراث في المسرح العربي

إن البحث عن خصوصية للمسرح العربي تجريبياً، لم تكن دعوة متعجلة غير مدروسة، وإنما كانت دعوة قومية وطنية، يخدم المسرح من خلالها توطين الثقافة العربية. وقد تبنى هذه الدعوة الباحثون والمخرجون المسرحيون العرب، لا لكي يرفضوا نمط المسرح الأوروبي ويهملوه كلية، وإنما لكي يعبروا بالمسرح العربي - من خلال ما توصل إليه هذا النمط المسرحي، وبوسائله - إلى أنماط عربية، وإسلامية، تلتصق بالجمهور العربي الذي يتميز بطبيعته الخاصة في الاستقبال، وذلك عن طريق حب المشاركة، والاحتفال. وقد عجزت وسائل أسلافنا في ترويض عامة الجمهور العربي، لتقبل المسرح بالنمط الأوروبي.

محمد، وكرم مطاوع، ونجيب سرور، يطوعون المسرحيات التي يخرجونها لأسلوب الفرجة العربية. لكن روجيه عساف ينقل حكاياته للجمهور الذي استقاها منه. أما الطيب الصديقي الذي يعرف طبيعة هذه الأجناس، ويقيمها فكرياً، وجمالياً، فإنه يتكرر لكل مسرحية فضاء وحيزاً يناسبانها. وعموماً، فقد حاول كل هؤلاء وغيرهم تجسيد ما يطمحون إليه، فتوصلوا إلى:

- تطبيق أسلوب المزج ما بين التراث، وإسقاطه على الواقع.

- البحث عن فضاءات مناسبة، ومتنوعة لأعمالهم.

- البحث في التراث عن الأجدى والأنفع.

البحث عن الوسط المناسب

ففي محاولة التجريب، توصل المسرحيون العرب إعادة الأجناس المسرحية المشرقية، الإسلامية والعربية، للحياة؛ عن طريق تطويرها، بأشكال وطرق متنوعة، غايتهم في الغالب التقرب للجمهور. وقد تنوعت طرق الوصول إلى هذا الجمهور، وشملت غالب تجارب المسرحيين المعاصرة. في هذا الجانب، يمكن تصنيف التوجه إلى الجمهور على النحو التالي:

١ - الجمهور القادم إلينا:

وفيه تنوعت محاولات الفنان المسرحي العربي المعاصر لترغيب الجمهور في الجئ إلى المسرح. فمن مخابر مسرحية، إلى حجرة، فكراسي محدودة، ومن صورة بلا حوار، إلى الرقص الدراماتيكي، قدمت كلها من خلال المسرح الجامع، الذي يأتي إليه الجمهور. وتنوعت المحاولات لاسترضاء الجمهور؛ فمن تبديل المنصة أو تعددها، إلى قلبها إلى صالة، أو ساحة، حسب المسرحية المقدمة. ومنها تقديم ما له علاقة أكثر ارتباطاً بذوق الجمهور الشعبي.

التقليدية، وتفجير أساليبه، ومنها ما اتهم بالعبثية «الطليعية» ظلماً، كما حدث مع مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم التي تستخدم أحدوثة، أو «أنشودة» شعبية، كان لخرجها سعد أردش دور كبير في تأكيد جانب التجريب في تطوير التراث للمسرح، عكس ما تصوره النقاد وقتها.

تجارب التأصيل

من أين، وإلى أين ؟

وجاء التجريب في مرحلة الستينيات، وما بعدها، نوافذ جرب المسرحيون العرب من خلالها، كل حسب فهمه، واختصاصه، على أصعدة مختلفة؛ فقاموا بالكتابة في قضايا التأصيل والمعاصرة، والدعوة إلى أهمية الاستقاء من التراث وتطويره للمسرح، ووصل بعضهم إلى نظريات غير محددة المعالم فكرياً وجمالياً، وقدم بعضهم الآخر مجموعة تطبيقات عملية فنية. فقد دعا من المؤلفين توفيق الحكيم إلى قالب مسرحي يعتمد على الحكواتي، والمقلد. ودعا يوسف إدريس إلى مسرح «السامر»، وطبقه في مسرحيته «الغرافير»، وطبقها من بعده محمود دياب في مسرحية (ليالي الحصاد). أما ألفريد فرج، وقاسم محمد، وعزالدين المدني، وغيرهم، فقد مزجوا بين ما جاء في كل من أساليب وأجناس، ومذاهب، في (ألف ليلة وليلة)، وعند الجساح، والمقامات، وسير بعض الأعلام. واستعان سعد الله ونوس بفرجة المقهى، ويوسف العاني بتطوير أحدوثة شعبية. ومازج كل من عادل كاظم، وعبدالكريم برشيد بين المحلي والعربي والعالمي، بأسلوب المسرح «الاحتفالي»، وهكذا، على سبيل المثال لا الحصر.

ومن المخرجين من جرب أشكال الفرجة العربية على منوال الأجناس العربية القديمة. فنلاحظ أن قاسم

٢ - المكان المتوسط:

إن المحاولات العربية، على اتساعها وعرضها، حملت الكثير من الإخفاقات، والسلبيات؛ لأنها محاولات فردية، محلية، لم تستطع تأسيس محض نمط متواضع من أنماط المسرح العربي، غير الأوروبي، كما لم تستطع هذه المحاولات التوصل إلى إيجاد نظرية فكرية وجمالية واضحة المعالم؛ وذلك لاختلاف التوجه، وتشتت الجهود، ووقوف المتفرج، والناقد، وحتى مسؤولي المؤسسات الثقافية والمسرحية، في الجانب الآخر، بين عدم القناعة وعدم الفهم.

خاتمة

من تفصلي البحث في تجارب الاستقاء من التراث لتطويره للمسرح العربي، ظهرت نتائج محورية «سلبية» تتعلق بالمسرحيين العرب قبل غيرهم، وذلك لأنهم قد اتهموا بفنون المسرح الأوروبي الحرفية، فانشغلوا بها عن فنونهم الشعبية التراثية، وعندما التفتوا إليها رأوها من خلال معايير نمط المسرح الأوروبي، وهذه النتائج كالآتي:

١ - لم يعقد المسرحيون العرب مقارنة بين المسرح العربي القديم والدrama الإغريقية، كما فعل عبد القادر علولة، عند توجهه إلى مسرح «الحلقة» ولم يفيدوا من تجربته على الأقل، اللهم إلا ما حصل من تأثير تجربته على المسرح الجزائري المعاصر.

٢ - لم يتوصل المسرحيون العرب إلى طرق محددة بنظرية فكرية لكيفية النهل من التراث؛ فقد قامت محاولاته في الغالب بوصفها نوعاً من أنواع الاقتباسات.

٣ - أخذ المسرحيون العربى الشائع من فنون العرض، وأهمها النادر من فنون الفرجة «كالأسواق»، و«السير». بل إنه انتقل بها إلى فضاء المسرح المغلق، باستثناء تجارب محددة.

٤ - عجز المسرحيون العرب عن إلباس الحكايات، من الأنماط العربية، أشكالاً من الدراما، يستمدونها منها

وفى هذا المكان يأتي كل من الفنان والجمهور، كى يلتقيا فى المكان المتوسط فى المسافة بينهما، وهى بالطبع مسافة معنوية مفترضة؛ فقد يلتقى المرسل والمتلقى فى ساحة عامة، أو فى مبنى أثرى، أو باحة كنيسة، أو ملعب رياضى، وذلك حسب ما يفترضه الفضاء المطلوب للمسرحية.

٣ - الذهاب إلى الجمهور:

وهى من التجارب المهمة التى اعتنت هى الأخرى بالتقرب من الجمهور؛ سواء فى المقاهى أو فى الذهاب إلى القرى الريفية، أو الذهاب إلى أماكن العمل. وذلك من أجل التحام أكثر بالناس، والتعايش معهم، كما كان يفعل الأسلاف فى المقاهى، وكما يفعل السامر الريفى.

أما التعامل مع أمكنة العمل، فله هو الآخر موجب مهم؛ لأن جمهور المهنيين لا يمكنهم المجئ للمسرح خالى البال مرتاحين. لذلك، كان على الفنان المسرحى أن يوجد فى مكان العمل، ويستعمل أدوات العمال والعاملين ومفرداتهم نفسها.

غير أن غالبية المسرحيات لم تلق المخرج المناسب الذى يحقق إبداعات المؤلفين، وفضاءاتهم التى اقترحوها، إلا فيما ندر. وكثيرة هى الأسماء والتجارب، ومتعددة هى المدارس والأنماط، سواء من خلال الأفراد أو الجماعات التى غالباً ما تعتمد على بيانات لا تتناسب بعضها مع ما تقدمه الفرقة «مصدرة» البيان، إذ إن هناك بوناً شامعاً بين ما تريده بيانات الجماعة وما يقدم فعلياً «كتابة» وإخراجاً. وهذا ما يتكرر كثيراً بين الأفراد وبين الجماعات الأخرى. فغالباً ما يعم الخلط، أو نسيان هدف البيان، والمفارقة بين ما نبحت عنه وما نتجه؛ فتأتى الأعمال المسرحية إعادة لما استنتجوا الذين سبقونا.

«المسطرة» المسرحية الأوروبية، حتى في طريقة معالجة الخروج عن ثوب المسرح بالنمط الأوروبي. فقد أخطأوا في التقدير عندما طوعوا كل ما هو مشرقى «فرجوى» إلى حيز محدد، عدداً ومكاناً.

٧ - انقطاع التجارب المسرحية منذ التجربة الأولى، لافتقار القيادة الموحدة، وعدم وجود هيئة توجه، وتدافع، وتقود، وبالتالي فقد تحطم التوجه والجهد، وحتى جمالية التدفق.

وهكذا، نجد أن ما قدمه المسرحيون العرب في إطار الاستحداث، والاستقاء، لم يتجاوز كونه محاولات متواضعة في فهم أبغاد معضلات المسرح العربي، والبحث عن هويته.

ومن أسلوبها المتميز في القص وتداخل الحكايات. فقد ظلت السير الشعبية بعيدة عن التناول رغم أنها الأكثر معاصرة، وديمومة. ولم يتم اتخاذ غير الأساليب التي طعمت بها المسرحية العربية بالنمط الأوروبي.

٥ - لم ينتبه المسرحيون العرب إلى حميمية العلاقة بين الجمهور العربي وتلك الأجناس المسرحية العربية، من خلال فعل المشاركة والاحتفال. ولم يتداركوا الهوة بين هذا الجمهور ونمط المسرح العربي الأوروبي؛ فخضعوا لمعايير وقوالب لا تمت للجمهور العربي بصلة سلوكاً وتعاملاً، فلم يفهموا طبيعة المتفرج العربي.

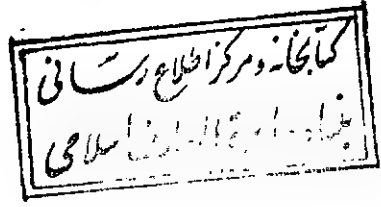
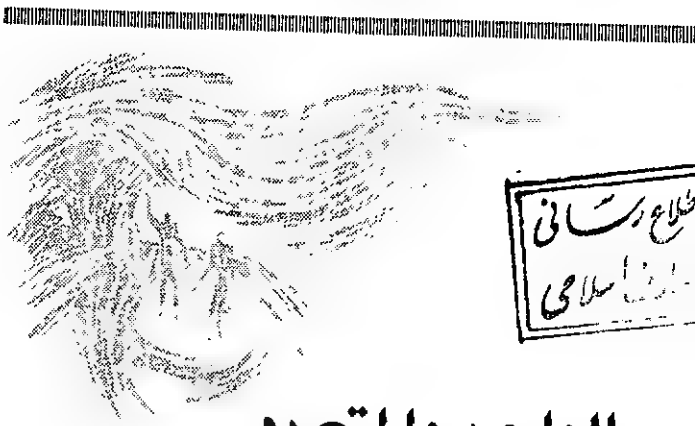
٦ - انتهى المسرحيون العرب بالبيانات المسرحية التي لا تشكل إلا مقالات نقدية «مفبركة»، أو مقتبسة من

فصول

في العدد القادم؛

«المسرح والتجريب»

شهادات وتجارب المبدعين والنقاد المسرحيين العرب.



الواحد والمتعدد بين المجتمع والمسرح

سامح مهران *

يقدم نموذجاً ثابتاً لبنية المأساة ليخلص منها إلى ثبات بنية المجتمع ذاته، وهو ما يعلن عنه صراحة في كتابه (السياسة) الذي أراد أن يوضح فيه أنه من طبيعة الأمور أن يكون هناك سادة وعبيد، مدافعاً عن مجتمع السادة وديمقراطية السادة وليس ديمقراطية المجتمع بأسره. يقول أرسطو في كتابه (السياسة) :

«الحاكم والمحكوم من الطبيعة يرتبطان بسبب البقاء، إنهما يعيشان البعض من الآخر، وما هو من الطبيعة في الحسبان بفضل حكمتهما هو من الطبيعة حاكمٌ وناهي [كذا]، وهو على العكس يمكنه بطاقات جسده تنفيذ ما هو هكذا مقدر، وإنه محكوم وفي الطبيعة صاغر وهو مائلتقى فيه مصالح السادة والعبيد»^(١).

ونبدو نظرية أرسطو في الفن الدرامي طبقية أرستقراطية مترفعة، في تفضيله العناصر المكونة للنص مثل الحبكة والشخصية، الفكر، اللغة الشعرية، على

ربما يسدو أرسطو الآن واحداً من الإيديولوجيين بالمصطلح المعاصر، المعنيين بلىّ عنق الواقع لإبقائه على ما هو عليه أو لتثبيت لحظة جارية، وجعلها أبدية في أعين مستقبل نظرياته وأطروحاته ومستهلكيها.

إن الفترة بين ميلاد أسخيلوس وموت أرسطو، تضم حوالى مائتى سنة، ولم يعاصر أرسطو الذى عاش من ٣٨٤ إلى ٣٢٢ ق. م كل كتاب المأساة الذين، وفق أعمالهم، يتيحون لنا تمحيص مضمون قواعده. هذه الفترة تحمل تغيرات تاريخية واجتماعية عظيمة، أثرت - دون ريب - على الأعمال المسرحية، وتغيرت أشكالها بدافع من تغير مضمونها. ولكن يبدو أن سوفوكليس قدم له الحالة النموذجية التى يتيقنها، على عكس أسخيلوس الذى احتقرت «أوريستاه»، فيما يبدو. لقد تعامل أرسطو مع المرحلة على أنها شئ موحد. ويصعب علينا أن نصدق الآن أن هذا التعامل كان بريئاً؛ إذ يبدو أنه أراد أن

* مدرس الدراما، كلية التربية النوعية، القاهرة.

الفكر الواحدى وإظهار تناقضه مع نفسه وتناقضه مع المنطق وعدائه لحرية التفكير:

«الواحدى يجيز لنفسه أن يؤمن أن جبرائيل جاء إلى مريم العذراء التى أحصنت فرجها، فبشرها إن الله سينفخ من روحه فى أحشائها فتلد ابنا ويدعى المسيح. ولكنه لا يجيز للوثنى أن يؤمن أن زيوس أرسل زخات ذهبية من المطر إلى غرفة العذراء دانائى فلامست فرجها، ونفخت من روحه فيها، فحبلت وولدت ابنا وسمى برسيوس»^(٣).

إن المعركة ضد الواحدية، بشتى أشكالها، سمة من سمات التنوير الفرنسى فى القرن الثامن عشر، الذى اقترن بالعرفان عن الميتافيزيقا والاهتمام بالعلوم الطبيعية والتطبيقية؛ وهو الأمر الذى عكس ميولا فكرية لدى المؤلهة الطبيعيين والسياسيين الدستوريين والسوسيولوجيين الديمقراطيين للخلاص من هيمنة الواحدية الدينية (الكنيسة) والواحدية السياسية (الملكية المطلقة) والواحدية الاجتماعية الإقطاعية؛ فالتأليه الطبيعى رد على معتقدات الكنيسة الغيبية، والسياسة الدستورية رد على الحكم المطلق، والديمقراطية رد على الامتياز الوراثى للإقطاعيين.

وقد اتخذ ضرب الواحدية مظهراً فلسفياً يتجلى فى انتفاء الحقيقة الكلية الشاملة، فهناك حقول علمية وفنية وأخلاقية أبرزها هيجل فى مطلع القرن التاسع عشر، وأعاد يورجن هابرماس تأكيدها نقدياً.

ويمتلك كل حقل من هذه الحقول حقيقته التى تخصه وتميزه؛ فالحقيقة العلمية هى غير الحقيقة الفنية وغير الحقيقة الأخلاقية، وأية واحدة من هذه الحقائق لانفرض نفسها على الأخرى ولا تنفيها، فلا نعود أمام حقيقة واحدة شاملة وكلية، إنما أمام حقائق متعددة مصدرها الممارسة والتجريب، ومن ثم نكتسب نسبيتها.

العناصر السمعية والبصرية المكونة للعرض المسرحى، مثل الموسيقى والمنظر، وذلك ضمن مكونات القصيدة الدرامية لديه. وهو يلخص فى كتابه (فن الشعر) رأيه فى المنظر - عنصر الفرجة - فيما يلى:

«حقاً إن للمنظر المسرحى جاذبية عاطفية خاصة، لكنه أضعف عناصر العمل الدرامى فنا وأقلها ارتباطاً بفن الشعر، فقوة تأثير التراجيديا لا تعتمد على العرض والممثلين، ولا يؤثر غيابهم فيها، أضف إلى ذلك أن المناظر الباهرة تعتمد على فن ومهارة عامل الآلات فى المسرح لاعلى فن مهارة الشاعر»^(٢).

إن العناصر السمعية والبصرية هى التى تمكن العامة والأقل ثقافة والأميين من التفاعل مع العمل الدرامى. وفى تهميش أرسطو هذه العناصر تهميش اجتماعى لمستهلكيها ومتذوقيها لصالح الخاصة، ممن أوتوا القدرة على متابعة حبكة معقدة بلغة لها أبنيتها وتراكيبها.

إن التيلولوجيا/ الغائية المتضمنة فى الحبكة تفقد المتفرج إلى الإيمان بالاحتمية المقدرة سلفاً، التى تتحقق عبر اندماجها، طامسة التمايزات الطبقة بينه وبين جاره أو الجالس من أمامه أو من خلفه، فتوحّد بينهم إلهامياً ووهماً، وصولاً إلى حقيقة واحدة تنتظم بنيات كل من المجتمع والفن، وهى علوية متعالية لا راد لها. تلغى الجدلى وتنصرف للمشالى على المادى، والمطلق على النسبى، والمركزى على الهامشى، والثابت على الدينامى، وأخيراً تنتصر للأرستقراطية على الديمقراطية.

*

وربما كان رفض الواحدية هو الملمح الأول من ملامح الفكر الحدائى، بدءاً من المتنورين الفرنسيين. فقد سعى فولتير، كغيره من أمثال ميليه، إلى تفتيت بنية

وفى مواجهة الواحدة أيضا، عمد المسرح الإليزابيثي، كما هو عند شكسبير، إلى ضرب مركزية اللغة (فى البدء كانت الكلمة) عبر التورية اللفظية التى تجعل من الكلمة الواحدة حاملة معنيين متناقضين أو أكثر، مما يعنى اكتساب اللغة نسبة تلقى حولها ظلالا من الشك حول مصداقها ومحدداتها ومعرفاتها، وهذا ما يؤكد جوليان هلتون حين يقول عن التورية إنها «أقصر السبل وأسهلها لهدم وتخريب أى تحديد لغوى»^(٦)،

ليجئ أصحاب مسرح العبث فى النصف الثانى من القرن العشرين ليستكملوا الهجوم على اللغة، معتمدين على جهود الوضعيين المناطق الذين حللوا العبارات اللغوية تحليلًا منطقيًا، مبينين ما تنطوى عليه من زيف وغموض؛ الأمر الذى أصبح معه اللغة عاجزة من حيث هى أداة توصيل. وقد اتخذ هجوم أصحاب العبث على اللغة أساليب عدة، منها جعل اللغة تدور فى فراغ كأنها تلفظ بصورة آلية، وأيضًا جعل الاستدلال المفكك أو العقلانية المريضة هو الأسلوب الذى يقوم على إظهار مجافاة اللغة لكل عقل أو معقولة مع المحافظة على سلامة النحو والصرف. الأمر الذى أدى فى النهاية إلى تراجع الكلمة وإعطاء الأهمية لعناصر العرض المسرحي المختلفة؛ من إضاءة وموسيقى وديكور ومهمات مسرحية، بالإضافة إلى الممثل بالطبع، ليتركس مبدأ التعددية/ نقبض الواحدة فى المسرح. وسنحاول هنا أن نعرض لما نغنيه بالتعددية، من خلال محاور عدة هى الجمهور، الدلالة، الخشبة، الممثل والشخصية، بالإضافة إلى المناهج النقدية.

*

لم يأخذ الجمهور حظه من الاهتمام من قبل المهتمين بالمسرح بوصفه أحد العناصر التى تكون الحدث المسرحي؛ حيث تغلبت نظرة واحدة للمسرح بوصفه مكونا من طرفين اثنين: الأدب والتقنية التى تتعلق إما بالممثل أو بخشبة المسرح. لذا، ظل الجمهور

وقد بدأت ثورة المسرح على الواحدة مبكرة، مع المسرح الإليزابيثي، معبرة عن الأزمة الانتقالية للقرن السادس عشر؛ حيث كان العرض المسرحي الإليزابيثي يقوم على الخلط بين الأسلوب الطقوسى والأسلوب الواقعي من ناحية، وبين التراجيدي والكوميدي من ناحية أخرى، وتميز الجمهور بقدرته الفائقة على التفاعل مع قفزات العرض المسرحي من لحظات الواقعية إلى الفانتازيا:

«وربما يفسر هذا العامل القفزات الشكسبيرية فى داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر بل من جنس إلى آخر. ولقد دفعت هذه الظاهرة ناقدًا مثل بيتل للتحدث عن الوعى متعدد الجوانب multiconsciousness فى العقلية الإليزابيثية»^(٤).

وقد نظر ناقد آخر هو صامويل جونسون إلى تعدد الأساليب داخل المسرحيات الشكسبيرية، رافضا تصنيفها إلى كوميديات وتراجيديات. يقول صامويل جونسون:

«ليست مسرحيات شكسبير بالمعنى الدقيق أو النقدي تراجيديات أو كوميديات بل هى إنشاءات من نوع متميز، تعرض الحالة الحقيقية لطبيعة هذه الدنيا بما فيها من خير وشر وفرح وحزن، ممتزجة بتنوع فى النسب لاحصر له، وفى صور متباينة لا تخصى، تعبر عن حالة هذه الدنيا التى تكون خسارة إنسان فيها مغنا لآخر»^(٥).

إننا نجد فى مسرح شكسبير الأحاديث الجانبية، سواء ضمنية أو صريحة، التى هى من الكثرة بحيث تقودنا دوما إلى حدثين دراميين فى كل عرض مسرحي عنده. ومع أنهما متزامنان ومتوازيان، فإن هناك تفاوتًا فيما بينهما من حيث علاقتهما بالجمهور؛ إذ يفتقر كل منهما إلى الحكم الخاص الذى يتناقض جدليا مع الحكم الآخر ويكمّله.

والتي تمنح للأغنياء الثقافة والحس وتترك
الفقراء فى الجهل والهمجية» (٨).

والتطور المشار إليه لم يمنع من وجود فجوات
أنتجت جمهورا واحدا متحدا مثل جمهور المسرح
البورجوازي، فعندما ترسخت قاعدة العرض والطلب
انخفضت أسعار القوى العاملة، وأصبح كسب القوات
يتطلب فترات عمل تتراوح بين اثنتى عشرة ساعة إلى
ست عشرة ساعة، وبالتالي بعدت القوى العاملة عن
المسرح غير ملقية بالا إلى أمور الثقافة والفن، واستأثر
جمهور بورجوازي فى عمومته بالمسرح، وهو جمهور
تتطابق مصالحه. وليس ثمة تناقضات بين أفرادها:

«وربما يفسر هذا لم كان المسرح البورجوازي
مسرحا معبرا عن مشاكل محدودة ومصالح
ضيقة يتمثل فيه المؤلف والمتفرج كما
يتشابه متفرجوه المتطابقون إلى أبعد حد
فكريا» (٩).

وعندما تأخذ الطبقة البورجوازية فى الانهيار
بوصفها طبقة قائمة، يأخذ مسرحها فى الانهيار فى بنيتها
ولغتها وجمهوره، فمع ظهور اتحادات عمال قوية
ونقابات، تنتظم الطبقة العاملة، وتنتزع حقوقها المتمثلة
فى زيادة الأجور وتخفيض ساعات العمل، الأمر الذى
مكنها من معاودة الاهتمام بالمسائل الثقافية وغشيان
المسرح:

«حيث يمكننا أن نتحدث بالفعل عن المسرح
الشعبى. والمسرح الشعبى هنا بالطبع ليس
بمعنى المسرح المخصص لتلك الطبقة
الاجتماعية (الشعبية)، ولكن بمعنى المسرح
القومى المقام من أجل الطبقات وبالتالي من
أجل الشعب» (١٠).

وفى هذا المسرح الشعبى، نجد انصرافا عن القيم
الجمالية الخالصة إلى الأدوات والوسائل التربوية، ليصبح

يعرف بنفسه، وكانت النظرة إليه تراه متجانسا ومتحدا ولو
شكليا، بعيدا عن التمايزات الاقتصادية والثقافية، باعتباره
مثلا للمجتمع بكل عناصره:

«فقد تجمع جمهور متحده أنتجه مجتمع
متحد فى منصات المسرح الإغريقى ... وفوق
شرفات المسارح الإليزابيثية، هذا الجمهور
الذى لم يكن يمتلك أى ميزة ثرائية، والذى
كان يضم كل الناس من أرستقراطيين
وفلاسفة وجنود وأغنياء وفقراء وفلاحين
ليستمعوا ويناقشوا فى سحر الحدث
المسرحى» (٧).

ولكن هذا الجمهور المتحد ربما بفعل العقيدة
- خاصة فى الفترة الإليزابيثية - لم يلبث أن انقسم مع
الثورة الصناعية والمفاهيم التجارية وتداعياتها عبر السنين
وصولا إلى العصر الحالى؛ فالعقلية الرأسمالية هى عقلية
علمية أولا؛ قادرة على قياس المسافة بين الوسائل
والغايات، وهى عقلية قانونية ثانيا؛ لتنظيم تداول
رأس المال وحركيته، ويقف أمانها الجميع فى مساواة؛
لاتمييز بين الأفراد على أساس من اللون أو الجنس أو
العقيدة، وهو ما ترتب عليه نتيجتان: أولا، انهيار
الأخلاقية المرتكزة على الدين، التى تفصل بين الحلال
والحرام، وقيام نوع من الأخلاقية الإجرائية دعامتها
الأساسية ما هو قانونى وما هو غير قانونى، وهو ما أثر
بالتالى على جمهور المسرح المتحد تحت عباءة الدين
والعقيدة التى تطمس تمايزاته وانقساماته: هذا من ناحية.
أما من ناحية أخرى، فقد أدى المجتمع الصناعى إلى
إظهار تباين طبقي نابع من موقف كل طبقة فى سلم
العملية الإنتاجية، وهو ما أوجد بالتالى:

«بواد انقسام عميق بين الناس وقادتهم إلى
طريقين مختلفين، طريق الأغنياء وطريق
الفقراء بكل الفروق التى يتضمنها ذلك

داخل المعامل المسرحية الصغيرة نسبيا، فيما يعرف بالمسرح التجريبي؛ تلك التي مايزت بين المتفرجين كيفيا وليس على أساس الفئات الاجتماعية التي ينتمون إليها. وقد عملت هذه المسارح على الانفتاح والاقتباس من الأشكال الدرامية القديمة وغير المحلية (ذلك الاتجاه الذي كانت بداياته في القرن التاسع عشر)؛

«ما أدى إلى نمو حقيقي للتقاليد الدرامية المختلفة في الحضارة الغربية المعاصرة، وأدى هذا إلى تفتت الجمهور إلى مجموعات نوعية مختلفة، تتميز بدرجات مختلفة من الألفة بالتقاليد الدرامية المختلفة التي يفترض أنهم قد يلتقون بها في العرض»^(١٣).

وبالطبع، انتقل الصراع بين الواحدة والتعددية إلى تصميم خشبة المسرح ذاتها، وبالتالي لتختلف علاقة الجمهور معها؛ فبدلا من توجه الجمهور إلى بؤرة مركزية تشد انتباهه، وتدمجه في أحداثها وتوحده شكليا عبر هذا الاندماج، لتجعله ملتصقا بأفاق توقع اجتماعية وقيمية ودرامية واحدة.. بدلا من هذا تتجه المسارح الحديثة إلى تفتت خشبة المسرح ذاتها، كما نجد في مسرح الشمس «حيث تتوزع منطقة الأداء بين عدة منصات»^(١٤)، مما يستلزم من الجمهور الكائن بينها أن يتجه حركيا ويغير من وضعه المكاني لمتابعة المنصات المختلفة. كما نشاهد جمهورا سائلا متحركا في مسرحية (فوتيسك) التي قدمتها فرقة «فوكو نوفو» التي لجأت إلى تقديم المسرحية في بيت كبير، وتوزيع مشاهدها بين غرفه المختلفة التي ينتقل الجمهور بينها^(١٥).

وإذا ما كانت الأماكن المسرحية تنقسم إلى دائمة وعارضة ومحيدة، فقد اتجهت بعض الفرق التجريبية إلى المحيدة منها، مثل الحدائق والمتنزهات التي تتميز «بغموض هويتها التي تفسح المجال للخيال والتصور وتعدد الدلالات»، مما يفصح عن عقل ديمقراطي يسمح

المعرض المسرحي بمثابة مشروع للحوار لا يستكمل إلا بتدخل الجمهور الممثل في المسرح؛ الأمر الذي ولد أدبا دراميا حديثا.

ومع بدايات القرن العشرين وظهور الإيديولوجيا وصراعتها، ومع الأزمات الاقتصادية والحروب التي حطمت الدعائم الاجتماعية والفكرية التي ارتكز عليها المجتمع الإنساني، وارتفاع الأصوات ضد كل أشكال المجتمعات الطبقية، وضد الرأسمالية التي جعلت من الحروب واستغلال البشر واستعمارهم أمورا ممكنة، ظهرت نظرات تدعو إلى جمهور واحد في تكوينه الطبقي؛ بمعنى أن متجى هذا المسرح هم أنفسهم مستهلكوه، وتجسدت في تجارب مثل «المسرح العمالي» في الولايات المتحدة عام ١٩٢٦، المكون من مجموعات تشبه المجموعات التي تأسست في الاتحاد السوفيتي بعد ثورة أكتوبر عام ١٩١٧:

«وكانت تقدم عروضاً نضالية في ساعات الراحة أو في أثناء الاجتماعات العمالية. وكان الممثلون عمالا يعرضون أمام زملائهم بهدف نشر الوعي الطبقي بين العمال بل إنهم اتخذوا شعاراً لهم (طبقة ضد طبقة)»^(١٦).

ومع بزوغ المجتمع ما بعد الصناعي المصاحب بانهايار الإيديولوجيات، وانهيار اليقين المصحوب بالرعب النووي وازدياد الأحياء العشوائية في المدن الكبيرة بمن فيها من المهمشين اجتماعيا، وانزياح مفهوم الحرية الشخصية المشروط بالمواطنة في عهدها الاجتماعي والسياسي واقتصاره على الإشباع الذاتي للملذات والنهم الاستهلاكي، بالإضافة إلى اللامعيارية: أي «الوضع الذي تتغير فيه سلالم القيم والمعايير وتصبح غير قابلة للتعريف، ويصبح من الاستحالة الوصول إلى تعريف أحادي وثابت لها»^(١٧)، مع هذا كله يتجدد الصراع بين الواحدى والمتعدد بالنسبة إلى جمهور المسرح، ولكن

الممثل للمهارات والقدرات المختلفة، فضلا عن تلك التي اهتمت باكتشاف الممثلين ذاتهم وأفكارهم التي هي ليست دائما متجانسة أو متسقة، ثم تقديم عرض مسرحي نابع من هذه الاكتشافات. وأشهر «ورث» اكتشاف الذات لدى الممثل هي ورشة «بن كارني» في منطقة «كاتسكيل ماونتيز» في الولايات المتحدة، التي تأسست عام ١٩٧٨ (١٨).

وكذلك يطرق صراع الواحد والتعددية باب المنهج النقدي، ولا يمكننا هنا أن نغص الشكليات حقهم في استبعاد:

«المنطلقات الواحدة المحور التي تبحث في العمل الأدبي عن بناء فني واحد أو ترجمه إلى دافع نفسي مسيطر أو تدرسه بالاعتماد على مقولة واحدة مثل مقولة بيلينسكي (١٨١١ - ١٨٤٨) التي ترى أن الشعر تفكير بالصورة، أو مقولة أندريه بيلي (١٨٨٠ - ١٩٣٤) بأن الشعر تعبير بالرمز، فكل هذه المنطلقات تنفي جدلية العملية الفنية وتحاول في سذاجة أقرب إلى سذاجة المرحلة السابقة على سقراط في الفلسفة أن تعزل أحد العناصر المطلقة أو غير المتغيرة خلف تعدد العمل الأدبي وراثته وتعتبره جوهر الأدب مثل الاستعارة أو المفارقة أو التوتر أو التناقض» (١٩).

لقد انصب اهتمام الشكليات على مادعاء ياكوبسون «بالأدبية» literaturnost، أي العناصر التي تميز الأدب عن سواه من الأعمال التي تستخدم - مثله - الكلمات، ومن ثم يمكن - من خلال البحث والتجريب - تعرف العناصر السائدة المهيمنة في الأعمال الأدبية والفنية.

كما تحول النقد الاجتماعي عن أحاديته فيما يتعلق بقضية «الحتمية»، وهو المصطلح الذي يجلب إلى

بتعددية التأويل. وبمعنى أدق، أصبح هناك اتفاق بين منتج العرض ومتلقيه حول الدلالات المفرقة في الواقعية، أما أوجه الخلاف فتصب على إيماءاتها الأخلاقية والفلسفية والشعرية، ومن ثم فليس هناك تفسير واحد صحيح أو نهائي وصادق.

إن هذه النسبية، خصوصا الأخلاقية منها، ربما هي ما تقلق المتفرج العربي؛ سواء «الواحد» في تكوينه الثقافي المستند إلى مرجعية دينية نصية، أو «التوفيق» - تلك التوفيقية التي تنتهي غالبا إلى انحياز كامل للطرف الأكثر رسوخا في المجتمع - ذلك أن القيم التي تعتبر في غاية الأهمية تغدو نافهة عندما تواجه بثقافة لامجال فيها لتلك القيم أصلا. ومع ذلك، لا يمكننا إلا أن نحتاط في مسألة «انفتاحية» العرض اللانهائية على الدوال التي يناقض بعضها بعضا، وتستعصى على معنى واحد شامل؛ إذ ربما تمثل عائقا في اتجاهه تبني موقف ما من قبل المتفرج.

وفي ظل هذه الأوضاع تختفى الشخصية بأبعادها التاريخية والاجتماعية القادرة على طرح أسئلة والإجابة عنها ولا يعود ممكنا التحدث «عن شخصيات يمكن تحديد هويتها سيكولوجيا» (١٦)، إنما نجد في مسرحية (الرباعي) التي كتبها آرثر ميلر رجلا وامرأة يتحولان إلى امرأة ورجل، الأمر الذي يستحيل معه تحديد من يتحدث إلى من؛ إنها الشخصية Persona التي تعني قناعا Mask هو «استعارة لوجوه ممكنة وأدوار ممكنة حلت محل الوجه الفردي» (١٧)، وهو مما استلزم وجود ممثل متعدد القدرات للتعبير عن الحالات المتباينة والمتعارضة للشخصية التي يلعبها. وكان لابد من اكتسابه مهارات جسمانية تمكنه من القيام بالحركات البهلوانية والأكروبات والتمثيل الإيمائي، فضلا عن مهارات الغناء والعزف على آلة موسيقية أو أكثر.

وقد ظهر في الولايات المتحدة وأوروبا عدد من الورش المسرحية التي جعلت همها الأول هو اكتساب

واحدثته، وكيف يعيد المسرح إنتاجها، وهو الأمر الذى يدعونا إلى تحديد شكل السلطة والطبقة السائدة.

كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ تمثل الجناح العسكرى من الطبقة المتوسطة فى مصر؛ تلك الطبقة التى بدأت تكونها الجنينى أيام محمد على، وكانت على عكس الطبقة البورجوازية الأوروبية، إذ لم يكن عمادها التجار ولا طبقة الرأسماليين الذين يوظفون أموالهم فى قطاعات الصناعة والخدمات، وإنما تألفت من أربع فئات: الفتيون والتكنوقراط الذين عملوا فى المصانع التى أقامها محمد على، وفئة الإداريين وفئة الكتبة - وكان وجودهما لازماً لضمان سير العمل فى دواوين الحكومة. أما الفئة الرابعة فكانت من الضباط فى الجيش والأسطول، أى أن الطبقة المتوسطة المصرية نشأت فى خدمة الدولة المركزية الأبوية المستحدثة^(٢١)، أى تلك التى لحقها شكل من أشكال التحديث المادى مع الإبقاء على العلاقات الاجتماعية فى طورها القديم، ومن ثم جاء وعى هذه الطبقة محملاً بالمتناقضات: العلمانية/ الإسلام، التراث/ الحداثة، العلمية/ الأسطورية.. فى توتر ينتهى دائماً بالعودة إلى القديم والماضى، وهذا أمر طبيعى للغاية؛ فوعى أية طبقة ليس إلا محصلة لتفاعل عناصر ثلاثة: حقائق وجودها الاجتماعى وشروطه أولاً، ممارساتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى حركتها ثانياً، وتراثها الفكرى والعقلى الذى تستمد منه ماضيتها ثالثاً. لقد كان تضخم الطبقة المتوسطة فى مصر مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بانساع التعليم، بل يمكن القول إن أغلب المشغفين المصريين هم «من أبناء الطبقة المتوسطة فى الريف والحضر إلى جانب فريق محدود العدد والانتشار من أبناء كبار ملاك الأراضى والرأسماليين المصريين»^(٢٢). واستمر نمو الطبقة المتوسطة مطرداً وهادئاً لاعتماد الجهاز الحكومى عليها، وكانت «تمثل عنصر الاستقرار فى الحياة المصرية وتمثل العداء للتغيير، فهى الطبقة التى أحبط تضخمها كل ثورات مصر وشل ما فيها من إرادة

الأدب - والفن عموماً - عناصر خارجة عنه، يفترض أنها صانعة حتميته، مثل «المجتمع» عند جامبياتستافيكو و«العصر» عند مدام دوستال، أو «الجنس» عند هيبوليت تين، ومثل الحتمية الميكانيكية التى ترى أن القاعدة الاقتصادية هى المحددة لطبيعية البنية الفوقية والفكرية و الإبداعية؛ تلك الحتمية التى رفضها ماركس مؤكداً دور الوعى فى تغيير البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية، مضفياً طابعاً جدلياً على هذه الحتمية؛ الأمر الذى تطور بعد ذلك إلى ما يسمى بالحتمية متعددة المحاور التى تقول بوجود نسق أو بناء تتشابه فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية الصانعة لهذه الحتمية، مما فتح الباب لتعدد المناهج والنظرات النقدية، مثل: البنيوية والسيميولوجيا والأسلوبية.. إلخ.

وقبل أن نتلمس مسيرة الواحدة والتعددية فى مصر، نحضرنا آراء عالم الاجتماع الأمريكى «تالكوت بارسونز» (١٩٠٢ - ١٩٧٩) رائد النظرية الوظيفية: «يحاول بارسونز إثبات أن النظام الاجتماعى هو مجموعة من الأنظمة الفرعية التى يعيد كل منها بنية الكلية الشاملة»، وتشمل الأنظمة الفرعية الأسرة التى تتكون من دوائر سياسية تتمثل فى سلطة الأبوين ودوائر اقتصادية تتمثل فى الدخل والميزانية ودوائر ثقافية تتمثل فى وسائل الترفيه. وتجد أنظمة فرعية أخرى كالتربية والنقابات والمساجد أو الكنائس علاوة على الأدب والمسرح. «ويقدر مانتعرف الدولة رسمياً بهذه الأنظمة الفرعية، فإنها تشكل مؤسسات، ووجود تنظيمات غير شرعية فى الخفاء يوضح أنه من الممكن وجود أنظمة فرعية بدون الصفة المؤسسية»^(٢٣)، مثل الجماعات الدينية فى مصر، على سبيل المثال.

إن منهج بارسونز من الممكن أن يشكل مدخلاً مناسباً للمجتمع المصرى والمسرح المصرى، لتعرف

خلال مسرحيتين هما (التركة) لتجيب محفوظ و (الزهرة والجنزير) لمحمد سلماوى، والفرق بينهما أن الأول يرصد الظاهرة بينما يكرس لها الثانى.

وفى مسرحية (التركة) يعبر نجيب محفوظ عن أزمة المجتمع المصرى الأبوى / الواحدى فى شكله وتفصيله. وتبدأ المسرحية بحجرة انتظار فى بيت ولى لله. وإذا كان المكان الذى يسكنه شخص ما مرآة لشخصيته وطباعه؛ أى أنه يكتسب صفة الجاز المرسل ليصبح السلكن هو المسكن، فإننا نجد أن حجرة ولى الله لا تحقق هذا المبدأ، فهى تكتسب مدلولاً أقرب إلى المدلول الاجتماعى منه إلى النفسى، فتمثل مكاناً لطبقة اجتماعية تفتقر إلى شخصية متميزة وتشير إلى تراوحها وتوزعها بين تيارات يمينية ويسارية، نقرأ:

«حجرة ذات ذات طابع عشيق فى الصدر
كونصول باب إلى اليمين وآخر إلى اليسار -
تصطف بجوانبها كنبات تفصل بينها
كراسى، ثمة حصر مزرکشة معلقة على
الجدران فى مواضع محددة» (٢٥).

وربما سنطلق وصف «قصة حوارية» على مسرحية (التركة) لمحفوظ، ذلك أنها تنهض بالوظيفة الاجتماعية والنفسانية للسرد فى إطار المجتمعات الأبوية، فتوحد على المستوى التخيلى بين متناقضات بدا أن مصالحتها مستحيلة، كما يشير إلى ذلك كلود ليفى شتراوس. ف (التركة) عمل تنتظمه المفارقة التى تعنى احتواء الشئ الواحد على مستويين داليين متناقضين لايلفى أحدهما الآخر، وهما نستخلصه من أحداثها وتقوم علاقاتها عليه؛ فهناك ولى لله يمثل أبوية تقليدية انشأ عليه ابنه ليفتتح «خمارة»، وقبل دنو أجله يرسل لابنه عبر إعلان فى الجرائد، فىأتى الابن مصطحباً «امرأة سوء» معه. ويعرف أن والده قد توفاه الله، فيبحث عن الإرث فيسلمه له غلام يقوم على خدمة الأب. وينقسم الميراث إلى كتب تراثية صفراء ونقود سائلة، ويهمل الابن

التغيير» (٢٣). غير أن اتساعها بعد يوليو ١٩٥٢ عاد وارتبط باتساع الملكية الفردية بعد قوانين الإصلاح الزراعى التى كان تعزيز حكم العسكر المنتمين إلى البورجوازية الصغيرة هو الهدف من ورائها، فالتساع شرائح هذه الطبقة يضمنى المزيد من المشروعات على وجودها وحكمها. ولجأ الضباط إلى السيطرة على وسائل الإنتاج (الصناعى) دون إضفاء طابع اجتماعى (فترة حكم عبد الناصر) وهوما أسماه سمير أمين «بالدولة» (٢٤)، وبالتالي عجزت الطبقة المتوسطة عن إحداث تحول اشتراكى ثورى (ماركسى)؛ إذ سرعان ما نمت الاتجاهات الرأسمالية داخل القطاعات المملوكة للدولة، وفشلت مرة أخرى فى إنجاز تطور رأسمالى عقلانى (فترة حكم السادات ومبارك)، ونتيجة لانفصال نخبتها عن قاعدتها ارتدت البورجوازية الصغيرة إلى أصولية إسلامية «مسيبة» - ليس فى عمومها بالطبع - تلك النخبة التى تكثفت فى أيديها السلطة والثروة ونصبت نفسها مكان المجتمع، فى محاولة لإنجاز مهامه التى لم تستمد قوتها من مصدر قانونى أو دستورى، فكانت الدولة المركزية الواحدة - بذلك - أداة قمع وقسر، حيث لا يخدم القانون المجتمع وإنما يقع تحت تصرف نظام الحكم ليفقد المواطن فعاليته، ويتجرد من حقوقه الأساسية، ولا تعود له علاقة بالقرارات المصيرية، ويجد نفسه مغتربا مجبرا على العودة إلى البنى الاجتماعية التقليدية، من عائلة وطائفة دينية، عله يجد الحماية والأمان، وهى النتيجة المنطقية لانعدام هيكل العلاقة بين السلطة والشعب فى أحزاب حقيقية ونقابات لها آلياتها الخاصة البعيدة عن هيمنة الدولة، باختصار فى مؤسسات مدنية معترف بها وباستقلالها.

لقد ظل نظام الحكم واحديا، لايفصل بين السلطات - فى واقع الحال - مهما رضع نفسه بمستجد الألفاظ مثل «الديمقراطية»، «الاشتراكية»، «الحياة النبائية».. إلخ. هذه الواحدة سنتناولها مسرحيا من

المثلة في ولي الله. وهذه الأبوية المستحدثة تقيم تحديثاً مادياً متمثلاً في مصنع الإلكترونيات، دون تحديث للأفراد أو للعلاقات أو للقيم؛ فهي تعتمد أساساً على سرقتها أدوار الأفراد ونزع فعاليتهم المادية والمعنوية.

وإذا ما انتقلنا إلى مسرحية (الزهرة والجنزير) لمحمد سلماوى، فإننا سرعان ما نلمح تناقضاً بين النص الأصلي والنص الفرعى (مجموعة الإرشادات المسرحية)، وهو التناقض الذى يعكس تناقضاً آخر بين شكل المجتمع الديمقراطى ومضمونه الواحدى المستأثر بالسلطة. فإذا ما نظر إلى مكان الحدث وهو شقة الأم زهرة، والمفهوم ضمناً أنه الوطن كله، أو نموذج مصغر لمصر، نجد أنه:

«عندما يضاء نور المسرح نرى صالة فسيحة لمنزل عائلة على درجة من الثراء، الذوق العام رفيع وإن كان بسيطاً، فى وسط الغرفة طقم «أنتريه» على طراز أوروبى حديث لونه أبيض وأمامه منضدة زجاجية كبيرة، فى جانب من المسرح مائدة مستديرة حولها أربعة كراسى»^(٢٦).

من البداية، يتجاوز الديكور أيقونيته ليرمز إلى أننا نعيش الحضارة الغربية بمحاسنها، ومحاسنها فقط، وهو ما يتضح فى لون الأنتريه الأبيض وكذلك فيما ترمز إليه المائدة المستديرة التى تؤكد معانى الديمقراطية داخل منزل زهرة/ مصر، إذ ليس هناك من يتصدر تلك المائدة.

أما مضمون المسرحية، فقد رسمه المؤلف اعتماداً على خططين أساسيين: الأول هو نفى الآخر، والثانى هو قياس الشاهد على الغائب؛ أى أنه يستخدم المنهج نفسه الذى تستخدمه الجماعات الإرهابية التى يناقضها، فالإرهابى محمد ما هو إلا مستخدم من قبل مصطفى الذى خدعه بلحيته وجلبابه، والذى طلب منه احتجاج زهرة وأسرقتها لمطالبة الحكومة بالإفراج عن أحد المجاهدين، فإذا ما نجح فى المهمة ضم إلى الجماعة

الكتب وينكب على النقود ويأخذ فى عدها. وفى هذه الأثناء، يظهر مخبر ويتهم الابن بأنه قتل الأب، وتبدأ رحلة المساومات التى تنتهى بحصول المخبر على نصف التركة، ولكنه ما أن يستدير استعداداً لمغادرة المكان إلا ويحاول الابن طعنه بمطواة فى ظهره، ويتشابك الاثنان فى نضال يتغلب فيه المخبر على الابن ويوثقه وفتاته، ويذهب حاملاً ما سرق. يبقى الفتى والفتاة على حالهما إلى أن يأتى النهار، ويظهر مقال ومضابط وسكرتير ليفكوا إيسار الابن وفتاته، ويتعرف الابن فى شخصية المقال على شخص المخبر الذى سلبه أمواله، ولكن ينفى المضابط هذا الزعم ويؤكد أنه واحد من أكبر المقاولين فى «الجمهورية» قد أتى لشراء المنزل من الابن ليقوم على أنقاضه مصنعاً للإلكترونيات. وفى النهاية، يسأل المقال الابن عن عمله بعدما يخبره أنه كان من مريدى الشيخ، فيجيبه بأنه مختلف تماماً عن أبيه وأنه يمتلك خمارة، فلا يكون من المقال إلا أن يضع يد الابن على وهمه الذاتى مخبراً إياه أنه لا يختلف عن أبيه، فكلاهما يزرع الطمأنينة للباحثين عنها. وفى اللحظة ذاتها تتحقق المفارقة ويتحد ما بدا متناقضاً، مثل الظاهر/ الباطن، الأب/ الابن، اللص/ الشرطى، الخمر/ الترات، صاحب الخمارة/ رجل الدين. المهم أن نجيب محفوظ يوجه هنا إدانة للحقيقة الواحدة التى قد تأخذ أشكالاً متعددة لاتنال من واحدتها، وهى حقيقة طابعها الارتداد للماضى، فعندما يعود الابن إلى منزل أبيه يتساءل:

«الفتى: لم دعانى يا ترى؟

الفتاة: هو أبوك مهما يكن من أمر.

الفتى: ظننت أن الماضى لن يعود.

الفتاة: الحاضر يمضى والماضى يعود».

ويبدو واضحاً من (التركة)، احتلال الأبوية المستحدثة - المثلة فى المقال المصاحب بقوة الشرطة: المضابط، وبجهاز إدارى: السكرتير - دور الأبوية التقليدية

الذى يجعل «ياسمين» ابنة زهرة - أو الوطن فى صورته المقبلة - تنصرف عنه باحثة عن مثال أبيها:

«ياسمين: اللي ينفعنى راجل زى أبويا بس
هو فين؟ هل ياترى عمرى حا
أقابله؟» (٢٧).

إن الديمقراطية التى يتباهى بها المؤلف فى مقدمة مسرحيته، من خلال المائدة المستديرة، إن هى إلا قشرة تفضحها الكتابة المتعلقة حول السلطة، التى تعيد إنتاج تصوراتها حول كل مايعترض المجتمع من عوارض ومشكلات. وهذا ما تؤكد نهاية المسرحية عندما يموت الجيل الجديد ممثلاً فى محمد الإرهابى، ولا نعرف هل أصيب الابن/ أحمد المدمن فى مقتل أم سيظل على قيد الحياة، وهى بالطبع حياة دونها الموت. ولا يسيطر على المشهد المسرحى سوى قوات الشرطة التى لا تجيد إلا لغة القوة، لتجئ ثالثة الأثافي ممثلة فى السكون وانعدام الحركة لتدمج المجتمع كله. فالأبناء يجب أن يرثوا الآباء، وإن تعذر الأمر فواجب الأبناء أن يقاسوا على مقاسهم بما يستعيد أيامهم ويبقى عليهم بعد ممات، فهل من سلفية وواحدية أبشع من هاتين، ثم ندعى بعد ذلك أننا ضدهما!!؟

إن اختلال الشكل والمضمون عند سلماوى إنما يتخلل كل شخصياته وبالتالي يؤثر على أحدها؛ فالإرهابى المتكرر فى ثياب فتاة منقبة إنما يوقف زهرة فى الطريق عبر وسيلة «الأوتوستوب»، وهو ما يجعلنا نتعجب: لماذا لم تتساءل زهرة عن سر هذا التناقض بين شكل المنقبة وسلوكها قبل أن تستقدمها إلى بيتها؛ إذ من المفترض أن يمنعهما تدينها المفرط والمبالغ فيه عن مثل وسيلة «الأوتوستوب»، ليتحول ماهو إشارى (ملابس المنقبة بوصفها علامة لتدينها) إلى ما هو رمزى (غفلة زهرة بل غباها)، وكذلك الحال بالنسبة إلى العلاقة بين مصطفى المغرر صاحب الجلباب واللحية ومحمد المغرر

الإسلامية. ولكن سرعان مايتبين أن مصطفى هذا ما هو إلا مجرم ولص استغل سذاجة محمد وحماسه، وأوقع به فى شباكه، وبذلك تنتفى القضية وتنتفى الجماعة الإسلامية أصلاً.

وبعائى أغلب الشخصيات فى المسرحية من غياب «الأب»؛ فالإرهابى محمد كان على خلاف دائم مع أبيه، ولذا فقد هرب من المنزل وهو بعد لم يزل طفلاً. وأحمد ابن زهرة إنما ولد بعد موت أبيه المهندس صفوت بانى السد العالى (ربما يقصد به محمد سلماوى عبد الناصر) ليحيطه بمعانى الفراغ وانعدام القدوة وفقدان الأمل، فيتعاطى الهيروين ويغيب عن عالم الواقع إلى عالم الوهم، ويتحد بذلك متعاطى المخدرات مع متعاطى الإرهاب الدينى، فى مفارقة ماركسية تؤكد هجينية الفكر المنتج (بكسر التاء) القول بأن «الدين أفيون الشعوب». إن العودة للجزور، عند محمد سلماوى، هى عودة لأيام الأب/ القائد الغائب المهندس الذى بنى السد، وبغيا به تصدعت حيوات أفرادهِ وتفسخ منزله. فإذا ما كان سلماوى يقصد بالأب عبد الناصر بالفعل، فإنه يحيل الناصرية إلى نوع من السلفية، لتصبح بذلك أمام سلفيتين لا سلفية واحدة: سلفية دينية وأخرى ناصرية!! إنه الترويج للمجتمعات الأبوية/ الواحدية بكل صلفها وغرورها، وادعائها بأنها تحوز المعرفة والوعى، وبالتالي تنزع أية قيمة إيجابية عن الأبناء أو الأصغر سناً؛ فهى تستبعدهم من حساباتها بما يحيلنا إلى الديكتاتورية التى تؤكد «الكاريزما»، والتى ينتحل فيها الأب/ الحاكم صفات الذات العليا، وهنا تعلق انفصاله ونخبته عن الجماهير الغفلة أو القطيع. فكما يقضى الإرهاب على الديمقراطية بأن يقيد الإرهابى محمد الأم زهرة على أحد مقاعد المائدة المستديرة، يقضى عليها المؤلف سواء بسواء عندما ينزع عن الإرهابى محمد صفة الجدارة، ممثلة فى التعليم الذى لم ينل منه شيئاً يذكر؛ وهو الأمر

من أنظمة فرعية - استقلالهما عن الدولة، مما من شأنه أن يحدث نوعاً من الجدل الفعال يدفع بالمجتمع كله إلى الأمام بدل المساهمة في إعادة إنتاج تصورات السلطة عن نفسها لتصبح ثقافتها هي المرادف للحقيقة، ولتصبح مهمة الكتابة منحصرة في تلقين الخضوع والتبعية، وليستمر المجتمع في أحاديته وواحديته، تتعاضد داخله الديكتاتوريات وتنمو الاتجاهات السلفية، ويعمل كل منهما على تقوية الآخر وتدعيم ركائزه.

به، مما يوحد بين الشخصيات الرئيسية في المسرحية، فكانهم جميعاً في واحد.

إن أهم ما يؤخذ على نظرية بارسونز أنها سكونية، لم تتعامل مع المجتمع بوصفه كلاً متحركاً دينامياً، يمكن لمؤسساته أن تنقلب على بعضها البعض بسبب من الصراعات والتناقضات المختلفة الأسباب، وهذا بالتحديد ما يعطى الأدب والمسرح - من حيث هما جزء

المراجع:

- (١) مسرح الفيلسوف، مجموعة مقالات (بيروت: دار ابن رشد، سنة ١٩٨٣)، ص ٤٣.
- (٢) انظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق وترجمة: شكرى محمد عباد (القاهرة: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، سنة ١٩٦٧)، ص ٥٨، ٥٩.
- (٣) حنا عبود، النهضة العربية: واقع أم أمنية، مجلة «الوحدة»، العدد ٨١، السنة السابعة، يوليو سنة ١٩٩١، ص ٤٧.
- (٤) أحمد عثمان، قناع البرهنية. (القاهرة: ايجيبتوس للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٢)، ص ٢٤.
- (٥) مولون ميرشت، كليفلورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: على أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٨، ص ٨٦.
- (٦) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحى، ترجمة: نهاد صليحة (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي)، ص ٥٦.
- (٧) أبحاث فى الفضاء المسرحى، مجموعة مقالات، ترجمة: نورا أمين (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي)، ص ٤٧.
- (٨) المرجع السابق، ص ٤٧.
- (٩) المرجع نفسه، ص ٤٩.
- (١٠) المرجع نفسه، ص ٤٩.
- (١١) أمين العمولى، المسرح السياسى، «مجلة عالم الفكر»، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع يناير - فبراير - مارس سنة ١٩٨٤، ص ٩٠.
- (١٢) بيز زبما، النقد الاجتماعى، ترجمة: عابدة لطفى (القاهرة: دار الفكر للنشر والتوزيع، ط ١، سنة ١٩٩١)، ص ٢٦.
- (١٣) مارتن إلسن، مجال الدراما، ترجمة: سباعى السيد (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي)، ص ١٩٠.
- (١٤) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحى، مرجع سابق، ص ٤٢.
- (١٥) المرجع السابق، ص ٤٢.
- (١٦) بالمرس باليس، المسرح فى مفتوح طرق الثقافة، ترجمة: سباعى السيد (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي)، ص ٨٢.
- (١٧) المرجع السابق، ص ٨٢.
- (١٨) انظر: سمير سرحان، التيارات المعاصرة فى المسرح الأمريكى، مجلة «فصول»، المجلد الثانى، العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو، سنة ١٩٨٢، ص ١٤١.
- (١٩) صبرى حافظ، الأدب والمجتمع مجلة «فصول»، المجلد الأول، العدد الثانى، يناير ١٩٨١، ص ٧٠.
- (٢٠) بيز زبما، النقد الاجتماعى، مرجع سابق، ص ٢٠.
- (٢١) انظر: لويس عوض، تاريخ الفكر المصرى الحديث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ١، سنة ١٩٨٠)، ص من ٣٣٨ إلى ٣٥٠.
- تنقسم النظم الأبوية إلى تقليدية ومستحدثة، ونمى بالتقليدية التشكيلات الاجتماعية السابقة على ظهور الرأسمالية، وهى تشير إلى بنى كبرى تتمثل فى الدولة والمجتمع والاقتصاد، وأخرى صغرى متمثلة فى العائلة والشخصية الفردية. ولزيد من الإيضاح انظر: هشام شرابى، النظام الأبوى وإشكالية تخلف المجتمع العربى، ترجمة: محمد شريح (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، ص ٢١.
- (٢٢) السيد عبد الحليم الزيات، المثقفون المصريون بين جدليات النشأة وإشكاليات الفعل، مجلة «الوحدة»، السنة السادسة، العدد ٦٦، مارس ١٩٩٠، ص ١٥٠.
- (٢٣) لويس عوض، تاريخ الفكر المصرى الحديث، مرجع سابق، ص ٣٥٤.
- (٢٤) انظر: سمير أمين، أزمة المجتمع العربى (القاهرة: دار المستقبل العربى، ط ١، سنة ١٩٨٥)، ص ٢١٧.
- (٢٥) نجيب محفوظ مجموعة تحت المظلة، مسرحية التركة (القاهرة: دار مصر للطباعة) دون تاريخ، ص ١٧٢.
- (٢٦) محمد سلمازى، مسرحية الزهرة والجنيز، مجلة «القاهرة»، العدد (١٢٠) نوفمبر ١٩٩٢، ص ١٠٨.
- (٢٧) المرجع السابق، ص ١٢٦.



إشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي

عبد الرحمن بن زيدان*

للمسرح العربي، تكون وظيفتها الاشتغال على مفاهيم دقيقة، ومنهج محدد يعدل التحديد الموروث للمسرح.

٢ - عمق مفهوم التنظير في هذه التراكمات؛ حيث يتضمن جدلية بين الخصوصية والكونية، الذات والموضوع، الفرد والجماعة، ويدرك إدراكا نقديا ما يراد تحقيقه وإنجازه، وهو إحداث قفزة نوعية تجعل المجتمع العربي مجتمعا تاريخيا، ومن وعيه وعيا تاريخيا، كذلك.

٣ - قيمة الرؤى التي تكون هذا التنظير؛ فهي إيجابية وسلبية في الوقت نفسه، تأسيسية ولا تأسيسية؛ إنها تؤسس منطقها بهدم وتجاوز سكونية ما سبقها، إنها نقد جدلي حتى، فعل غير تام، وغير نهائي؛ لأن سؤاله متجدد ومتحول، متغير وغير ثابت.

٤ - كون هذا التنظير رؤية للعالم؛ فهو ليس واقعة فردية منعزلة عن سيرورتها التاريخية، بل هو واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو طبقة. إن هذه الرؤية

بفرض علينا الحديث في موضوع التنظير للمسرح العربي، البحث عن الجبروتات والمسوغات التي تقبل بها تناول هذا الموضوع بالتحليل والمناقشة، حتى نضبط مكوناته، واختلافاته، وسجلاته، ومحاولاته الرامية إلى تجديد الأسئلة حول الممارسة المسرحية العربية، وهذا التنظير الذي نعتبره بداية حقيقية لتعرف الممارسة العملية، وإلناها باكتساب أسس المعرفة النظرية التي تبدأ بالتطبيق واقتحام آفاق جديدة، ترسم ملامحها وأبعاد وجودها بدنيامية الظاهرة وما ينتج عنها من أسئلة وخصوصيات. هذه المعطيات يمكن أن تكون مدخلا لقبول التنظير انطلاقا من الحقائق التالية:

١ - توفر تراكمات نوعية في كتابات التأصيل النظري، سواء كان ذلك في البحوث أو البيانات، أو مداخل بعض المسرحيات التي تتوخى إنتاج نظرية

* كلية الآداب، مكناس، المغرب.

وصناعات، إن هو إلا أجوبة عن أسئلة سابقة،
أسئلة نظرية عن طبيعة الأشياء وعلاقاتها فيما
بينها، وعن مصدرها وعن قوانينها الكامنة
فيها.

عندما نتساءل يولد العلم/ الفن، وعندما
يغيب التساؤل فإنه لا شيء يحضر غير السكون
والثبات^(١).

إذا كان السؤال هو محرك التنظير، وهو المتحكم في
إنتاج المعرفة، فإننا بدورنا. سنعطى تحديدا للجهاز النظري
- المعرفي الذي تولد عن التجربة المسرحية العربية، فاعتنى
بها، فتشكلت بعدما اكتمل إهابه، أى بعد أن تحددت
بنياته، وتراثبت، بعدما صاغ رؤاها المتعددة.

إن أول حقيقة تكشف لنا عن نفسها هي أن صياغة
نظريات المسرح العربي كانت وليدة الحقل المعرفي العام
للفكر العربي المعاصر. وإذا كان هذا الحقل - لا يزال -
مشروطا بمحددات تاريخية عامة، فإنه سيكون لهذه
المحددات أثرها القوي في تبلور وتكون مفاهيم هذه
النظريات باعتبارها مشروعا ثقافيا نهضويا؛ أى مشروعا
ينخرط في تحديد موقف نظري من إشكال النهضة
باعتبارها الإشكال المحوري في بنية الفكر العربي الحديث
والمعاصر، أى أن خطابها ذو طابع سجالي لا يمكن أن
يقرأ إلا باعتباره مجموعة من ردود الفعل المتنوعة، ليس
فقط تجاه معضلات الواقع، بل أيضا تجاه أشكال
الخطاب السائد في المسرح وأشكاله، والأسس التي يستند
عليها الفعل المسرحي، وبناء النص في علاقته بوظيفته.
إنه التنظير الذي لا ينطلق من فراغ، وإنما من العلاقة
التي تحكمه وتضبط خطاه، إنها القاعدة الأساس التي
بموجبها تتبلور مفاهيمه ودلالته.

عندما نقول: إن أية نظرية لا تنطلق من فراغ، فهذا
ما يؤكد رتبته وملكه بقوله:

تقرّنا من منظري المسرح العربي - أفرادا كانوا أو
جماعات - وهم يعيشون الصراع بين الوجود القائم
والبحث عن الممكن. إنها تدنينا من التناقض الذي
يسكن النقد المسرحي العربي؛ لنكتشف انعدام الوعي
النقدي الضدى في المحاولات التنظيرية لدى الرواد،
ولنتعرف تلك المحاولات التي كانت توثيقا إحيائيا، يعيد
فيها النص المكتوب توثيق سلطة النص القديم، وهيمنة
الغرب مرجعا يحال عليه. ولنصل في النهاية إلى حرص
التنظير الجديد على إثارة الأسئلة التي لم تثر بعد،
والعمل على خلق ظاهرة جديدة مناقضة للقديم، بمعنى
الثورة على التقليد المسرحي المعروف، ومحاولة إحلال
«تقليد» أدبي جديد محل المتفلق والمخط.

إن مثل هذه المسوغات، تجعلنا نملك إمكان الحديث
عن تنظير مسرحي عربي، كما تجعلنا نؤكد أن «الإجابة
الحقيقية عن الأسئلة الجوهرية والحقيقية - في هذا
التنظير - كانت تملك حيويتها، على اعتبار أن كل
مرحلة تاريخية للمجتمع العربي - كانت ولا تزال -
تفرض، بل تتطلب، جوابا نقديا متميزا؛ هذا النقد الذي
يغنى تجربته من المعرفة المدققة بما ينظم هذا المجتمع، وما
يجعله غير منظم كذلك. إن أية تجربة أدبية أو نقدية
مجردة من زمنها الفني، على حساب العناية بمضمونها
الفني الجديد - أو العكس - هي تجربة تفتقر إلى كثير
من الدلالات التحليلية والجمالية الكامنة فيها شكلا
ومضمونا.

إننا نتساءل مع عبدالكريم برشيد:

«التنظير المسرحي، ماذا يعنى، وأى شيء
يفيد؟»

إنه، بلا شك، التساؤل عن حقيقة وجوه
الفن (العلم) الأدب المسرحي؛ التساؤل الذي
يمكن خلق كل كشف وكل اختراع،
وكل مانراه من علوم وآداب وفنون

مع أنواع التمثيل كافة؛ من الأسطورة إلى الحلم والرمز والإيديولوجيا وحتى الشعور بالعبث. ففي نطاق البحث عن قالب مسرحي عربي نجده يقول:

«فلا غضاضة إذن في البحث والتنقيب
داخل ماضينا السحيق لننفض الغبار عما
يمكن أن يصلح لمصرنا الحاضر، وعما
يمكن استخدامه لحمل آثار الحضارة التي
نعيشها.

فنحن إذن ببعثنا الحاكى والمقلد والمداح
وجمعهم معا، سنرى أن في استطاعتهم أن
يحملوا آثار الأعلام من أسخيلوس وشكسبير
وموليير إلى إيسن وتشخوف حتى بيراندللو
ودرنمات... كما أن في استطاعتهم أن
يحققوا الأمل الذى طالما تمناه الجميع فى
كل مكان وهو: «شعبية الثقافة العليا»، أو
بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب
وآثار الفن العالمى الكبرى»^(٣).

إن توفيق الحكيم يبحث فى «قالبه المسرحى» عن
الصفة المستحيلة، «أورو عربية»، إلا أنه لم يستطع التحرر
من منافسة الشكل الغربى، والنجاح على المستوى
التطبيقى، إنه فى نظيره كان يهدف إلى التخطيط
لمستقبل مسرحى يريد أن يكون على صورتين «الأنا»
و«الآخر / الغرب». إنه التنظير الذى يمارس من منطلق
ثوابته عنف الخضوع والإخضاع. إنه التخطيط الذى
يقيس وجوده بوجود الغرب، وهو ما وجدنا له مثيلاً فيما
كتبه يوسف إدريس فى دراسته «نحو مسرح مصرى»
المنشورة فى مجلة «الكاتب» عام ١٩٦٤ من يناير إلى
مارس، التى ضمها إلى أعماله الكاملة فيما بعد، فهو
عندما تساءل: «أين المسرح المصرى؟» كان قد حدد
الجواب مسبقاً، وهو تحويل الغائب حاضراً فى ممارسة
مسرحية تكون فيها مواهب الشعب التمثيلية والتأليفية،
ووجدانه وعقله الباطن والواعى، مواد خاماً للمسرح

«إن النظرية الأدبية والمبادئ والمعايير الأدبية لا
تنشأ من فراغ، فكل ناقد فى التاريخ توصل
إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية
ذاتها التى كان عليه أن يختارها ويفسرها
ويحللها، وأن يطلق عليها فى النهاية حكماً.
وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية
تدعمها وتطورها وتؤكد نظرياته. وهو يستمد
نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال
الأدبية»^(٢).

وانطلاقاً مما قال رينيه ويليك، نرى أن التنظير
للمسرح العربى لم ينشأ من فراغ، كما لم تأت عناية
النقاد بالأسئلة الصعبة صدفة. ولكننا نجد أن العناية بجذور
المسرح العربى، وطبيعته ووظيفته فى الحاضر، لم تكن
بمعزل عن الماضى الذى مهد لوجودها، سواء فى
صلاتها بالأمس، أو فى تفاعلها مع الحاضر. إننا هنا
نضع فارقاً فى النظرة التاريخية الحاضرة التى تعرف كيف
تستثمر ذلك التراث فكراً وزمناً متجدداً متطوراً، لتقديم
جواب دال على «مسألة مطروحة هى: «هوية المسرح
العربى». إنه البحث فى هذا الإشكال بغية خلق توازن
بين الذات الفاعلة والموضوع الذى مورس عليه الفعل؛
إنها الفرضية الجوهرية لنظريات المسرح العربى، وهى
مقبولة بالبداهة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة.

لقد تولدت من هذه الصلة بالماضى - ومن الوضعية
المطروحة - «هوية المسرح العربى» والمحفزات الموضوعية
التي جلبت توفيق الحكيم وعلى الراعى ويوسف إدريس
إلى ساحة التأمل والقراءة المغايرة والمتعددة للظواهر
المسرحية العربية؛ ساحة كانت مليئة برغبات استنبات
الأصول، أو غرس أصول جديدة، بأمل إثارة الانتباه إلى
أهمية وفعالية وضع أصول للإبداعية العربية فى الحقل
المسرحى. وهو ما جعل آراء توفيق الحكيم - فى هذا
المجال - تقوم على الاختيار، والتفسير، والتحليل؛ حيث
جعلته يصوغ موقفه من الماضى والحاضر بعد أن تعامل

الشعبي المتمثل في السامر، سيما وأن بداية مسرحنا المعاصر - في رأيه - كانت ولادة غير شرعية للمسرح الفرنسي:

«هذه الحركة التي تعتبر بداية حقيقية لمسرحنا المعاصر نستطيع أن نسميها بكل ثقة أنها كانت ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كخفيد ملقق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتطور الأمر من الترجمة الحرفية إلى التعريب والاقتباس، وليس فقط ترجمة واقتباساً للنصوص وإنما لمدارس التمثيل وللتقاليد المسرحية»^(٤).

هذه - في رأي يوسف إدريس - المشكلة التي تواجه جميع المشتغلين بالمسرح المصري والمهتمين به، لأنها - في نظره - ليست مشكلة تختص بالتأليف المسرحي وحده، ولكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج وحتى شكل المسرح نفسه وهندسته. ولأنها مشكلة خطيرة، فقد جعلته يقترح تطوير المسرح الذي يتلاءم والطبيعة المصرية:

«ولكي نكتشف مسرحنا الحقيقي الخاص بنا علينا أن نسلك طريقاً مختلفاً تماماً، يكاد يكون عكس الطريق الأول، طريقاً أشق قليلاً، لأن علينا فيه أن نكتشف أنفسنا ونكتشفها في نقطة يكتنفها غموض كبير هي طبيعتنا الدرامية وكنهها المسرحي»^(٥).

إلا أن إدريس سرعان ما يناقض نفسه بنفسه، ويدحض دعوته، عندما يعتبر أن تأسيس مسرح عربي يعتمد على السامر الشعبي، سيبقي رهين الغرب:

«إنني أعتقد أننا مهما غيرنا وبدّلنا وطوّرنّا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا»^(٦).

أما على الراعي، فقد أثار نقاشاً حاداً حول صيغة الارتجال المصرية، لكونها أصيلة وغير مستوردة من الغرب. لذا، يدعو إلى خلق مسرح مرتجل يهتم بلغة العرض التي يشترك الكل في إبداعها وعرضها بشكل ارتجالي بدل النص المكتوب سلفاً، ولكي تتشكل هذه الصيغة المسرحية يجب أن يكون العرض شاملاً تمتزج فيه الدراما بالرقص، والغناء والموسيقى والرقص عرض يرضى عنه الحضور في مشاركة تلغي ثنائية الممثل/ المتفرج دون تكلف أو افتعال. إن فنان الارتجال عند على الراعي ينبغي أن «ينظر إلى مسرحه على أنه عرض شامل لفنون عديدة؛ فهو يستخدم الرقص والغناء الشعبي خاصة لإمتاع المتفرجين» ولإصدار حركات ورموز بروح جديدة لاتخاطب العقل بقدر ما تخاطب الحس كله^(٧).

التنظير للمسرح العربي بين القبول والرفض

لقد ظلت الدعوة إلى قالب مسرحي عربي، وإلى شكل السامر والكوميديا المرتجلة، مسكونة بهذا الجدل المبدئي حول جذور المسرح العربي، ووظيفة العمل الفني داخل المجتمع العربي ليصبح ذا شكل خاص.

إن هذا النوع من التنظير - في خطوطه العامة - يهدف في نظرنا إلى وضع قواعد وأسس لأشكال أدبية خاصة كالفن المسرحي، مما يدعونا إلى وصفه بالجمالية؛ لأنه يضع الطرق والأهداف التي يتبعها الآخرون في ممارستها الفنية. ويعتبر محمود أمين العالم هذه العملية إيجابية وذات دور فعال وحيوي في المجال الثقافي، لأنها تكسبه قوته وانسجامه، وفي رأيه:

«أن الفكر النظري هو عصب الشفافة، والمصدر الأساسي لكل تعبير أو مسلك إنساني أدبياً كان أو فنياً أو إدارياً أو تشريعياً أو اقتصادياً أو تربوياً أو سياسياً أو عسكرياً.

«فالمسرح العربي لا يزال يفتقر إلى اللون التراجيدي (أو «المأساوية» كما يحاول تعريفه علماء الأدب العربى الآن) رغم وفرة المواضيع الملائمة، ولا يعبر عن هذا اللون إلا فى الشعر والقصص. ولكن، أليس الاضطراب والغيبوبة، وعلى حد قول الكلاسيكيين، أليست «الشفقة والهلع» هى التى تمد الغناء الذى يملأ المسرحية عوضاً عن أن توفر المسرحية اللون الدرامى»^(١٠).

إن هذا الموقف لا يجيب عن السؤال المطروح «المسرح العربى كائن أم غير كائن» إلا بهدف التشكيك فى الوجود، وجعل الحاضر غائباً، والناطق صامتاً، والجلى خفياً، والسؤال جواباً قاطعاً. إننا نعتبر أن مثل هذا الموقف جزء لا يتجزأ من عملية الرفض والنفى لكل نظر، وتحليل واجتهاد وتساؤل يمكن أن يقدم المسرح العربى على حقيقته. ونضيف إلى موقف جاك بيرك القائم على القول بـ «طغيان الغنائى على اللون الدرامى فى كتابة النص المسرحى» إلى الآراء التى ترفض التنظير بدعوى:

١ - التضخم فى البيانات المسرحية والتنظير، فى الوقت الذى بدأ يقل فيه عدد العروض المسرحية بل وتقلصت الممارسة.

٢ - عدم وجود تراكم مسرحى يؤهلنا إلى الدخول فى مرحلة التنظير.

٣ - إن اكتمال صورة التجارب المسرحية العالمية وما وصلت إليه من تنوع واختلاف إنما كان من باب التطبيق والممارسة وليس من باب التنظير.

٤ - غياب الجدل الفنى، والسجال الفكرى - الجماعى - فى زمن طغت فيه الفردانية التى يبحث فيها الفرد «المنظر» عن الزعامة ومخالفة الجاهز والمعروف الشائع.

إنه وراء كل فعل إنسانى مستتراً كان أو ظاهراً، إنه منظومة المفاهيم والتصورات العامة التى يستند إليها الإنسان فى تعبيره ومسلكه، وهى خلاصة خبرته الاجتماعية الحية، ووسيلة لمعرفة الواقع من حوله والسيطرة عليه^(٨).

وإذا اعتبرنا أن تنوع تجارب المسرح العربى - متعددة المشارب والاتجاهات - قد أثرت بشكل قوى فى نحت مجموعة من الأحكام الأدبية، والمناهج، والطرق التى تنبأها النقد المسرحى عامة، والتنظير بخاصة، فإن التقويم الإبداعى لهذه التجارب يؤكد أن التنظير للمسرح العربى قد ولد من رحم الفعل المسرحى. إنه الوليد الذى يلد الإبداع، أو الأب الذى يلد الإبداع: الشئ الذى يضمن حيوية هذا الفن وتجديده. ثم إن قبول التنظير وإيجاد العلاقة بين الإبداع والتنظير، يجعلنا نتساءل متى يتصلان؟ ومتى ينفصلان؟ هل حقيقة أن حضور أحدهما لا يمكن أن يتحقق إلا على حساب غياب الآخر؟ يجب عبدالكريم برشيد عن السؤالين قائلاً:

«التنظير المسرحى هدم وبناء، نفى وإثبات، تشكيك وإيمان، لأنه لا يقنع بالجاهز الثابت، كل شئ لديه متحرك ومتجدد، إنه يتعامل مع المسرح، ليس كحركة، ولكن كعلم، أى كمجال للبحث التجريبي والميدانى المستمر»^(٩).

عندما طرح جاك بيرك السؤال التالى: «أين المسرح العربى من عالم اليوم؟»، كنا نعتقد أن الجواب سيؤكد الحضور والموقع لهذا المسرح فى الأدب العربى والحياة العربية؛ لكن النفى، والإلغاء، والتشكيك فى وجود المسرح العربى، كان محفزاً للمبدعين المسرحيين على الإجابة عن سؤاله من منطلق مغاير، ومن القناعة التى تكشف عن الممارسة التى تمتع مكونات وجودها من التجريب، ومن اكتشاف آفاق جديدة. يقول جاك بيرك:

٥ - إخفاق وعجز النظريات العربية كلها - وفي جميع المجالات - عن إنتاج جهاز نظري مستقل، سواء من وحى معرفتها الأصلية، أو بالاتصال بمعرفة ثانية.

لقد قابل هذا الرفض دعوة ملحة إلى اعتبار التنظير عملية تجديد، والتجديد - طبعاً - يفضح التقليد ويعرّيه. فهو ينطلق من منطلقات فكرية جديدة ومتحررة؛ وبذلك، فهو يدرس المفاهيم الشائعة، والمصطلحات الرائجة، بغية تكوين نظرية تضم مجموعة من المبادئ العامة المتناسقة والتفسيرات المترابطة، والمناهج النوعية التي تنبثق من درجة كبيرة من التفحص الشامل والدقيق للظاهرة المسرحية في العالم العربي.

ونحن نرى أن أحد المعايير الأساسية لقيمة مثل هذا النتاج، هي مقدار تمثيله لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم، وعلى مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسية، خصوصاً:

«وأن التفسير العلمي لنتاج ما، لا ينفصل عن إبراز قيمته الفلسفية أو الجمالية، مما يفترض استخراج الرؤية المعبر عنها والتأويل الموضوعي لها. نحن نعرف مع ذلك أن الرؤية المتناسقة ليست هي المعيار الصالح الوحيد. في العلوم تتدخل الحقيقة، أما في الفن فإن المعايير تناسب الواقعية»^(١١).

إن إبراز القيمة الفلسفية والجمالية لنظرية المسرح العربي إنما تكمن في الطفرة النوعية التي بلورت المبادئ العامة في التنظير، وهي تتجلى، بوضوح أكثر، في رؤيتها المهيوسة بالدعوة إلى تخصيص المسرح العربي من خطر كل تيار غريب يري أن يحربه في غير مجراه الطبيعي. إنها تحمل في ذاتها معنى التعميد، أي وضع قواعد جديدة وفق تصورات معينة، ورؤية للعالم تعكس مجموع الطموحات، والمشاعر، والأفكار التي تضم أعضاء

مجموعة أو فرقة. إنه تحقيق لهذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما، وذلك بواسطة عمل يقوم على أساس النقاش: يناقش الذي قبله، ويقدم نفسه - أيضاً - للنقاش، وهو ما يجعل من المنظر - في جماعة أو فرقة - واضعاً للقواعد الجديدة التي على الناقد أن يستجليها من العمل الإبداعي أثناء عملية تناول النص. وبهذا يفيد النقد من التنظير، كما سبق أن أفاد التنظير من النقد، ليكون مجموع الإنتاج النظري - في نهاية المطاف - مشروعاً ثقافياً للنهضة والتحديث، لأنه يقدم تصور المسرحيين للحاضر والمستقبل. وهو - بالطبع - تصور ثقافي صرف، انطلاقاً من كون المجهود الثقافي طغى على كل جوانبه، زيادة على هدفه الرامي إلى تطوير الفعل المسرحي، تطويراً يحمل معنى الجماعة وممارستها، لتركيز جملة مفاهيم وتصورات لتحقيق هذا التطوير.

عندما قلنا إن نظرية المسرح العربي لم تأت من فراغ، فهذا يؤكد ما قاله رينيه ويليك حول تأسيس أية نظرية أدبية، مشيراً إلى أن لكل المذاهب الأدبية والفكرية إرهاصات سابقة، وأن قنوات الحوار تبقى موصولة بين الثقافات والأزمنة والأمكنة، وفي ذلك يقول:

«لا بد من أن نعود إلى مهمة تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادئ أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من نقد الأعمال الفنية ذاتها، وتستمد بعضها الآخر من التاريخ الأدبي. إلا أن هذه الفروع الثلاثة مستقلة عن بعضها وستظل كذلك: فالتاريخ لا يستطيع أن يستوعب النظرية أو يحل محلها، والنظرية لا يمكن أن تخلم باستيعاب التاريخ»^(١٢).

هذه التمييزات التي وضعها رينيه ويليك تحتاج إلى توضيح أكثر وتحليل أعمق، خصوصاً عندما نربطها بإشكال الحديث عن نظرية الأدب والنقد والتاريخ. إنها التمييزات والاهتمامات المتعلقة بمسائل التفسير، وتحديد الصفات والخصائص، ثم - بعد ذلك - التمييز

فى التداخل وحده، ولكن فى التصور؛ ذلك أن نمو النقد النظرى أخذ بالتدرج يجعل من فهم طبيعة الأدب ووظيفته جزءاً من نظرية النقد.

وبعيداً عن التعميم، نقول إن نظرية الأدب تتناول أموراً مثل طبيعة الأدب، ووظيفته وعلاقته بأنظمة المعرفة الأخرى، والعملية النفسية للإبداع الأدبى، وسر تأثير هذا الإبداع وسيورته، ووظيفة اللغة والبيان والتصوير والخيال والأسطورة فى كل ذلك. فى حين، كما يقول حسام الخطيب، إن نظرية (النقد) ستنتقل من هذه الأمور لتصبّ اهتمامها على طرق تحليل النصوص وتذوقها والكشف عن مكوناتها من جهة، ولتتعامل بالتفصيل، من جهة أخرى، مع أمور نظرية وفنية، مثل مبادئ النقد والتمييز الذوقى، والأسس النظرية لمناهج النقد، ونقاط الالتقاء والتمايز بين الأجناس الأدبية، وأصالة الأعمال الأدبية وموثوقيتها، وسيورته ومختلف المسائل المتعلقة بالموقف النقدي والتذوقى منها^(١٤).

على ضوء ما تقدم، فإنه من المستحيل فصل مشاكل الإبداع وعوائقه عن مشاكل نقده وتقويمه، لأنهما غالباً ما يلتقيان ويشتركان فى أكثر من مسألة، وهى المشاكل ذاتها التى تعيش فيها النظرية العربية فى الأدب والنقد، سواء فى دراسة مبادئ الأدب ومقولاته أو معايير ومفاهيمه. إلا أن الفرق يظهر فى الرؤية العربية للأدب والنقد، وهو الاختلاف الذى تفصح عنه وشائجها القوية وارتباطها بالتاريخ العربى، وتراثه، والعقلية، والمرحلة الاجتماعية، مما يدل على أن لكل نظرية هويتها الخاصة وتجدها الدائم، كما أن لها صفة الكونية عندما تلتقى بالأسول العامة، وهذا لا يعفيها من أن تأخذ تلويناتها الخاصة، وصوتها المميز من المكان والزمان الذى تنتمى إليه.

إن من هذه الوشائج يتم تشييد أصل التنظير - الذى هو الظاهرة المسرحية - الذى يحقق ذاته من جود تراكم كمى / تراكم نوعى للعمل الإبداعى عامة، والمسرح/

والتقويم، وهى المسائل التى تعدّ من المميزات الخاصة للدراسات الأدبية. إنها الأمور التى تميز بها بين نظرية الأدب، والنقد، والتاريخ؛ وهو ما جعل «ويليك» يؤكد استقلال هذه الفروع عن بعضها حيث قام برفقة أستن وارين برصد هذا التمييز. علينا أولاً - يقول وارين وويليك:

«أن نميز بين النظر إلى الأدب كنظام غير خاضع لاعتبارات الزمن، وبين النظرة التى تراه فى الأصل على أنه سلسلة من الأعمال المنظمة حسب نسق تاريخى، وعلى أنه أجزاء متممة للعملية التاريخية. ثم هناك تمييز أبعد من دراسة المبادئ والمعايير الأدبية ودراسة أعمال معينة سواء أكانت دراستنا لها حسب التسلسل التاريخى أو [كذا] بمعزل عنه، ويبدو من الأفضل أن نلفت النظر إلى هذه التميزات بأن نضع فى باب «نظرية الأدب» دراسة مبادئ الأدب، مقولاته، معايير وما أشبه ذلك، وبأن نفرقها عن دراسة أعمال فنية معينة بتسمية هذه باسم «النقد الأدبى» (وهو سكونى فى معالجهته) أو باسم «التاريخ الأدبى»، وبالطبع، إن «النقد الأدبى» يستعمل غالباً بطريقة يتضمن معها كل نظرية الأدب، غير أن مثل هذا الاستعمال يهمل تمييزاً مفيداً. كان أرسطو منظراً، وكان سان بوف... فى الأساس ناقداً»^(١٣).

ودون شك، فإن التمييز الذى وضعه رينيه ويلييك وأستن وارين بين نظرية الأدب والنقد والتاريخ، جاء بسبب التداخل فى استعمال مصطلح «نظرية الأدب» و«نظرية النقد»، بالإضافة إلى مصطلح ثالث هو «نظرية التاريخ الأدبى». ومن اقتراحهما التمييز بين نظرية الأدب بوصفها ذات طابع نظرى مبدئى، و التاريخ الأدبى والنقد الأدبى بوصفهما ممارسة للنظرية، نرى أن المشكلة ليست

تنمو وتزدهر في ظل حرية الانتقاد وصراع الرأي. وفي هذا الباب ترفض الاحتفالية:

«أن تتحول إلى مدرسة أو مذهب أو مدرسة يكون لها تلاميذ، أو مذهب يكون له أتباع ومريدون وطقوس وتعاليم جامدة، إن الاحتفال في جوهره هو التعبير الحر والتلقائي عن الحياة وهي في حالة الفعل والحركة لا في حالة الثبات والسكون.

إننا لا نتقيد بالنظرية الاحتفالية، ولا نوصي بذلك، لأن النظرية - ومهما جاءت نتيجة لاستقراء الواقع، أو من جراء التجريب الميداني - فإنها أبدا تبقى قابلة للنقاش، ومن هنا كان التنظير مجرد منطلق فقط للتعامل الواعي، سواء مع الإنسان (الممثل - الجمهور - القضايا) أو مع المادة (الديكور - الملابس - الألوان - الإكسسوار)»^(١٥).

وهو الموقف نفسه الذي قدمته «الفوانيس» في تجربة كانت بدايتها:

- دروس من الحركة المسرحية المحلية.

- دروس من الحركة المسرحية العربية.

- دروس من المسرح العالمي.

والنتيجة:

«أسلوب مسرحي واضح المعالم، مرتبط ارتباطا وثيقا ومحكما، بطبيعة المسرح العالمي والعربي، والمخلى، وملائم للتطور، ومعتمد على الطاقات والإمكانات التعبيرية الشعبية، القريبة والبعيدة زمانا ومكانا»^(١٦).

إن ملازمة التطور لدى فرقة «الفوانيس» يحمل دلالة الحركة والتغيير والتبدل. وهي الصفة التي تحدث عنها بيان فرقة «الحكايات» اللبنانية، القائم على تغيير نوعية

الفرجة من حيث هو ممارسة وتطبيق. إنه يتكون في الرحم الذي ولدت فيه الممارسة، ويتفاعل مع المعطيات والميكانيزمات المتحركة في خلق الظاهرة، أو الظواهر، لكي يخلق المفاهيم، ويحدد التصورات، ويظهر فعل البناء، لكي ترسخ تجربة المسرح الجمالية في نسج التجربة الاجتماعية لتحرير المسرح في الوطن العربي من جمود الصيغة الأوروبية.

من هنا، سنتعامل مع نظريات المسرح العربي والبيانات الصادرة من الجماعات، ولا نقول المدارس، مقربين إلى اهتمامنا النظرية بوصفها ذات طابع نظري مبدئي، متجاوزين في كثير من الأحيان التاريخ الأدبي والنقد الأدبي بوصفهما ممارسة للنظرية.

إننا نعتبر أن الكتابات النظرية لتوفيق الحكيم، وعلى الراعي، ويوسف إدريس، وبيانات جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب، وفرقة الحكايات اللبنانية، والسراي، والمسرح المتجول بمصر، والمسرح الجديد بتونس، وماكتبه سعد الله ونوس، وعلى عقلة عرسان، ورياض عصمت من سوريا، إضافة إلى «الفوانيس» الأردنية، جزء من بناء ثقافي عام دخلت في تكوينه قوانين عكست الواقع المتحرك، فلم تكتف بالتألف معه، بل صار عنصرا يحدد تحويل الموجود. إن وعي هذه الكتابات ليس صورة فوتوغرافية جامدة للواقع، ووعيا ليس انشاقا ميكانيكا من العالم المادي، بل إنه انعكاس معقد لتناقضات الواقع العربي، وهو - أي الوعي - إذ يعرفنا بقوانين الواقع العميقة، وبالممارسة المسرحية المهنية، فإنه يدل الممارسة العملية الجديدة على الطريق البديل للتغلب بفعالية على تناقضات الواقع، إنه يريد أن يصير قوة حاسمة لتحويل العالم وتغييره. من هنا، لم تسقط هذه الكتابات في هوة الخلط والسرعة في الأحكام، ولم تنعت نفسها بأنها مدرسة للمسرح تريد أن يكون لها مريدون وأتباع، وإنما تريد فقط للخطاب التنظيري وللظاهرة المسرحية العربية أن

واقعة فردية، بل هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو طبقة.

إن التنظير للمسرح العربي قد نقل المسرح العربي - كما يقول عبد الكريم برشيد:

«من حال الصمت إلى حال الكلام، ومن السكون إلى الحركة، ومن التبعية إلى الاستقلال، لقد فجر التفكير - حاراً وقوباً - في اللامفكر فيه، وأثار الحديث حول المسكوت عنه، وبهذا فقد حرر الجانب المشلول والمقموع في المسرح العربي، أى جانب النظر والتحليل والاجتهاد والتساؤل»^(١٨).

فما هي إذن أسئلة التنظير؟

وما قضاياه؟

التنظير المسرحي ووضع الأسئلة الصعبة

نقر في البداية أن هناك مجموعة حقائق تتعلق بوضعية المسرح العربي تستدعي التحليل والمناقشة حتى نيسر بلورة الأسئلة المنبثقة من نظريات وبيانات المسرح العربي. هذه الحقائق التي تكشف عن عملية الجذب التي يخضع لها هذا المسرح نتيجة تعدد التيارات والألوان التي تغريه بالسير في اتجاهها، والاحتكاك بمختلف الاتجاهات الغربية لتعرف المدارس والمذاهب ذات الحضور المميز في الممارسة المسرحية العالمية.

ولا يختلف اثنان في أن مواكبة هذه النظريات والبيانات للممارسة المسرحية كانت بهدف التفسير النظرى لتمييز المسرح عن غيره من أوجه النشاط الإبداعي، في مجالي الشعر والرواية، ولتعرف مهمة ووظيفة هذا المسرح بالنسبة إلى المبدع، وتأثير ذلك على المثقفي فرداً كان أو جماعة، وكذا من حيث طبيعة

العلاقة مع الإنتاج المسرحي، وتغيير نوعية العلاقة مع الجمهور، وهذا يظهر عندهم في أسلوب العمل الجمعي، وفي اختيار الموضوع، وفي الكتابة، وفي إعداد الممثل، وفي كسر الإيهام المسرحي، وفي مشاركة الجمهور في تنظيم العروض.

إننا نعتبر هذه التجارب - في تعددها وتنوع انتماءاتها وأسمائها - ضرورية لإعطاء المسرح العربي اختلافه داخل الائتلاف، ووحدته داخل التعدد، وتغييره الحتمي الذي يساير باقي الأنواع الأدبية الأخرى وسط الحقل الثقافي، بعيداً عن التعسف أو التحديدات التي يضع الدارسون داخلها المذاهب الأدبية، فيعزلونها عن التفاعل والمناقشة والتطور. وهذا ما جعل جماعات المسرح العربي تنفى عنها صفة المدرسة الأدبية، لأن ذلك أكبر من أن يتحمل مسؤوليته فرد أو جماعة. إن المدرسة الأدبية كما عرفها عبد المنعم تليمة تكون:

«استجابة لحاجة جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محدد. فالمدرسة الأدبية - والفنية عامة - لا تنشأ بإرادة فنان فرد، ولا باتفاق مجموعة من الفنانين، وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع. أى أن المدرسة تستجيب في مضمون نتائجها الأدبي للمثل العليا الفكرية والروحية في مرحلتها الاجتماعية، كما أنها تستعين في طرائق التعبير والأداء بالخبرة الجمالية والذوقية والتكتيكية في هذه المرحلة»^(١٧).

إلا أن هذا التعريف لا يمكن أن يظل بعيداً عن التجربة المسرحية العربية والتنظير لها. فهناك بعض المواصفات التي يمكن أن نجدها متوفرة في هذه الجماعات وبياناتها، مثل «ربط المسرح بالمجتمع»، وكون رؤية العالم - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - ليست

الأداة التي يتوصل بها المسرحيون العرب لتوصيل آثارهم وتحقيق مهماتهم.

لقد كانت نتيجة هذا التفسير النظري الذي اضطلعت به فرقة الحكواتي من لبنان، وجماعة المسرح الاحتفالي من المغرب، والفوانيس الأردنية، والسرادق المصرية - هو الكشف عن أن المسرح الأكثر انتشاراً وذيوعاً وهيمنة في الساحة العربية - ضمن مقاييسه وأوضاعه الثقافية - هو بالتأكيد الأقل حداثة وجذرية. إنه الشكل الذي تكون بواسطة معرفة تمت من خلال نظريات جزئية تمثل مدارس واتجاهات غربية مختلفة، ولكنها لا تمثل المسرح بوصفه كلا. وعليه، كان لا بد من الرجوع إلى المنابع الأصلية لتكوين نظرية تتيح لها الممارسة الحدائية إمكان تجريب في الشكل والمضمون على السواء، وتحوّل للمبدع إمكانات الخلق الجديد والتشكيل الجديد للواقع، ليصبح أساس التجاوز - المبحوث عنه - لتغيير وتشوير الواقع الفني وبعث الوعي الجديد والإسهام في خلقه.

إن عملية التنظير المسرحي - هاته - كما يقول عبد الكريم برشيد:

«ليست فعلاً اعتباطياً، لأنها جاءت في منعطف تاريخي خطير - الطريق ممتد وطويل، وهو يغري بالسير فيه، ولكنه لا بد أن نتوقف لحظة لتساءل:

إلى أين يتجه هذا المسرح، وإلى أين يسير؟

إن الصمت لم يعد ممكناً، وقضاء الحاجات بتركها هو العبث بعينه، إن المسرح العربي يحقق تراكمات مهمة في ميدان الكتابتين الأدبية والسينوغرافية، ولكن هذا هل يكفي؟ لكن التراكم الكمي إذا لم يؤد إلى تغيير كيفي ما قيمته؟ مثل هذا التغيير، هل يمكن أن يتحقق في غياب تصور نظري؟ أبداً

لا يمكن. ضمن الإبداع يبدأ التنظير، ومن التنظير يبدأ الإبداع، وبغير هذا يفقد المسرح خلفيته التي تسنده وتدعمه، كما يفقد أسسه النظرية التي تعطيه مشروعية الوجود وتبني له سبل الخلق والتجديد»^(١٩).

هذا الحديث الذي يتناول قضية التنظير والإبداع، إضافة إلى ما حققه المسرح العربي من تراكمات - في مجال النص الأدبي، والفرجة، والتنظير والثقافة - تجعلنا نتوقف عند التيمات المركزية التي تكاد تؤم كل المساحة النصية لبيانات المسرح العربي؛ حيث ترى أن تجربة هذا المسرح - الحالية - في حاجة إلى إعادة النظر في مخططاته الحالية، ليعيد صوغ معماره الدرامي صياغة أدبية وفنية تراعى المتلقى الذي تتوجه إليه، للإسهام في صناعة ثقافته وفنونه لتحفزه على المشاركة في تنمية مجتمعه اجتماعياً واقتصادياً، ولتصبح الدعوة في كل جوانبها مكتملة ومنسجمة، على اعتبار أن الوعي بالثقافة هو وعي بالزمن في جدليته المستمرة والسائرة نحو التجدد والتغيير. وهذا ما كان مفقوداً في كتابات الرواد وأسألتهم. وليس غريباً أن يظل هذا الوعي مغيباً ومطلوباً - في آن - إلى الوقت الحاضر، لأن الممارسة الفكرية ظلت فوقية، أزال عنها حيوياتها وفاعليتها بعدها عن حيوية الواقع والزمن الحضاري.

عندما نأخذ الأصوات المعبرة عن هذه التيارات، بوصفها نماذج، نجد فرقة الحكواتي وجماعة المسرح الاحتفالي والفوانيس، وهي تجارب مسرحية عربية تجمع بين التنظير والممارسة، بين إلغاء الثابت وتجريب المتحول، إنها تنطلق من منطلق واحد هو إرادة تجذير الفن المسرحي في المجتمع العربي بجعله ورشاً مفتوحة باستمرار للبناء وإعادة البناء. ففرقة الحكواتي التي تشكلت، واجتمعت عناصرها (غير الثابتة بالضرورة):

«يحدوها دافع مشترك هو الحاجة إلى التعبير عن المسرح، رافق هذه الحاجة وعى لعدم

بمكونات الظاهرة المسرحية السائدة. وهو ما لمسناه بعمق أكثر لدى فرقة الحكواتي التي أدركت الصعوبات التي تحول دون إيجاد عناصر تكوين المسرح البديل. وحتى يتحقق شرط الإبداع والتغيير أكدت هذه الفرقة ضرورة تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي، وتغيير نوعية العلاقة مع الجمهور؛ إذ بدون هذين الشرطين يستحيل إحداث تغيير جذري في بنية المسرح السائد «كمسرح غربي وقمعي في جوهره»^(٢٣).

هذه التجارب والآراء والمفاهيم - مهما تباينت واختلفت أسماؤها وتعددت خطاباتها - لا تخرج عن كونها تتحد في تأكيد أن «المسرح» احتفال شعبي، يسمى الحكواتي أو المداح أو الفوائيس أو البساط أو الحلقة. إنها العودة إلى هذه الممارسات المفتوحة لنقد المسرح الأرسطي المهيمن، وبناء مفاهيم مغايرة.

وهذا الرفض للمسرح الأرسطي، ونقده وتجاوزه، نعتبره من التبعات الأساسية في نظريات المسرح العربي الحديثة، لأنها بداية وعي جديد أنتج موقفه داخل الخطاب النقدي المسرحي على مستويين:

١ - التمرد على المسرح الأرسطي.

٢ - أو على الأقل على القراءة الإيطالية لأرسطو.

لقد طرحت - داخل هذا الخطاب النقدي - مجموعة من الأسئلة عن كيفية الربط بين المسرح الجديد بالشروط العربية الجديدة، سيما في مرحلة السبعينيات التي كانت فترة الانفتاح على المسرح الغربي المعاصر ومساءلته، واستيعاب مفاهيمه، وفي الوقت ذاته كانت مرحلة التعبير عن الأصالة العربية اعتماداً على التراث الشعبي، ومسرحته، وخطلة الجاهز فيه، وتقديمه وفق قراءة تطالب المؤلفين والمخرجين - العرب - بالتخلي عن النموذج الغربي، والقاعة الإيطالية، وتجاوزاً لكل المسرحيات التي كتبت قبل هذه الفترة في قالب غربي. والحسم في أن الإجابة الثقافية - عن هوية المسرح

إمكانية تحقيقها عن طريق المسرح السائد، ومرد ذلك بالدرجة الأولى إلى التناقض المتأصل بين تركيبة المسرح السائد وبين ما تتطلبه تلبية تلك الحاجة»^(٢٤).

هذا الموقف - بما يحمله من طموح إلى تجاوز الموجود، يلتقي بالبند الأول لبيان جماعة المسرح الاحتفالي الذي ينتقد المسرح السائد، ويسعى إلى إحداث ثورة في الذوق العربي الذي يتعرض للاستلاب، سواء من طرف السينما المضرة أو الأمريكية أو الهندية. يقول البيان:

«شعورنا بوجود تجانس وتمائل في الرؤية بين تجاربنا في الميدانين: الإبداع والنظري، وإيماننا منا - أيضاً - بأن الأسس التي يقوم عليها المسرح العربي حالياً هي أسس زائفة ومختلفة لأنها نابعة بالأساس من بيئات زمانية ومكانية مختلفة»^(٢٥).

أما الفوائيس - وبعد دراسة مستفيضة لوضعية المسرح العربي، وبحسباً عن مزيد من سبل «التفاعل والتواصل والتوافق» - فقد وضعت هذه الفرقة نفسها أمام التحدي بأن شرعت في إرساء أسس مسرحية مغايرة تنغذي على ما أفرزه وجدان الإنسان عبر تداخل الحضارات، بهدف بناء الـ «نحن» الاجتماعية. هكذا:

«بدأت «الفوائيس» لعبتها مع محصلات المعرفة، مع المفاهيم، والموروثات الاجتماعية المختلفة، والمدرسة، فقد بدأ الإنسان ببناء تلك المفاهيم وتلك الموروثات ليشعر بالمتعة في هدمها، وذلك للوصول إلى بناء مفاهيم جديدة مستطورة على أنقاض الأولى، ثم يهدمها مرة أخرى... وهكذا»^(٢٦).

إن عملية الهدم والبناء بحثاً عن مفاهيم جديدة ومتعة مغايرة - لم تأت اعتباطاً، وإنما جاءت وليدة الوعي

العربى، التى كانت موزعة بين الوفاء للتقليد والانخراط - كليا - فى المشروع الثقافى الغربى، يجب أن تكون منطلقة من ثقافة السؤال وليس من ثقافة الثبات والجمود.

لقد ظهرت - مع التمرد على المعلم أرسطو - بيانات ونظريات حاولت استنبات أسئلة جديدة ومقومات مغايرة، سيما بعد هزيمة يونيو ٦٧، حيث أصبح المسرح العربى يسأل ويجيب، بطرق الأبواب المغلقة بواسطة المساهمة الفعالة والإيجابية للكتاب والمخرجين والنقاد؛ هؤلاء الذين حذروا من خطر الانزلاق فى فصل المسرح عن الحياة، أو الترويج لمقومات مسرحية مستقلة عن المجتمع والإنسان والسياسة والتطلع الجماهيرى للمصير والقضايا، وهو ما جعلهم يتجهون إلى «تسييس» الخطاب المسرحى وإعطائه دوره الطليعى فى ربط تأسيس حركة المسرح الجديد بالدعوة القومية؛ حيث يدعى أن ينمو، وينضج، وينشق من القدرة على التحدى والصراع. إن المسرح العربى - كما يقول محمود أمين العالم:

«بدأ بعد ١٩٦٧، مرحلة جديدة إذ أخذ يشارك حوار الأمة العربية كلها، هذا الحوار الذى تجلّى فى التساؤل الكبير: من نحن؟ إلى أين؟ كيف؟ إنها المطالبة بتجديد الندوات وتثوير الثقافة، وخلق ثورة ثقافية فى داخل كل إنسان، فى داخل كل موقع، لأن بغير هذا الإنسان الثورى لن يستطيع أن يحمل السلاح، ولن يستطيع أن يحرك المصنع، وبالتالي لن يستطيع أن يحرك الحياة» (٢٤).

إن المسرح - فى منظور محمود أمين العالم - أداة ثورية بالغة الأهمية، من أجل تجاوز الهزيمة، والتمزق والتخلف، ومن أجل لقاء الإنسان العربى بالإنسان العربى لقاء عميقا جادا واعيا. المسرح - يقول محمود أمين العالم:

«يستطيع بتلاق كهذا أن يتجاوز الحدود المصطنعة فى الوطن العربى. وهذه ظاهرة جديدة مبشرة. المسرح العربى آن له أن يتحرك عبر الحدود ليلتقى بالإنسان العربى فى كل مكان موحداً متفاهماً متبادلاً الخبرات. المسرح العربى لقاء مباشر بين الإنسان العربى والإنسان العربى فى كل مكان» (٢٥).

ونظرا لسخونة هذه المرحلة، وغلبانها، وتوتر الواقع العربى نتيجة الضغط السياسى، والدعوة إلى القومية، فقد كانت الكتابة فى موضوع المسرح العربى تغلّى - كذلك - بحماس المسرحيين، وتطلّعهم إلى مواجهة المسرح السائد، ودحض الدعاوى التى تزعم أن فشل المشروع المسرحى العربى المضاعف كان نتيجة محدودة رؤيته البديلة وأدواته الفنية.

وإننا نرى أن ما قدمه المسرحيون العرب من نظريات وبيانات، بما حملته من إيجابيات وسلبيات، لم يكن سوى جزء من صورة الواقع الذى يتحركون فوقه ويتفاعلون به ومع ما فيه من انتكاسات وخيبات أمل كانت وراء فشل بعض التجارب والكتابات، وهنا نقول إن ذلك لم يكن فقط فشل أفراد أو تيار، بل هو فشل تجربة تاريخية لم تتوفر لها أسباب النجاح كاملة؛ لأن الغرب ظل يقبض على فنون «العرض» المسرحى بقواعده الصارمة، ومقاييسه الضابطة، كما أكد ذلك سعد أردش بقوله:

«إذا كان مسرحنا العربى مستورداً من أوروبا فإن الثورة المسرحية، والثورة فى فنون العروض المسرحية منذ أواخر الخمسينيات مستوردة أيضاً من أوروبا. إلا أننا ونحن نسجل على أنفسنا هذا يجب أن نسجل لأنفسنا - بكل تواضع - أننا باحثون أيضاً - مخرجين وممثلين وتشكيليين - عن أشكال عربية نابعة إما من تراثنا الحضارى العربى، وإما من

التي غالبا ما يفضى غيابها إلى الاضطرابات، والاستنساخ الرديء، وإلى الواقع المنقول والفن المستورد، وفي الاقتباسات والترجمات التي تغطي فيها الركافة والتشاهات، إضافة إلى التقليد الذي لم يكن بدافع الحاجة الفكرية والتاريخية الملحة بقدر ما كان خضوعا للهيمنة الغربية، والتعامل مع نظريات ومناهج نماس حضورها بتفاوت يتأرجح بين التجريب وإعادة الإنتاج بين الإسقاط والممثل.

لقد ألح نعمان عاشور، ونجيب سرور، وسعد الدين وهبة، وعز الدين المدني، وجواد الأسدي، وعبد العزيز السريع، وغيرهم، على إيجاد مسرح جديد ونظرية مسرحية «عربية» فيها مجموعة من الإجراءات العملية ذات العلاقة الوشيحة بالركح ولعب الممثل، وتقنية الإخراج، وذلك بهدف «أسلبة» الفرجة وفق الوسائل الفنية - المتاحة - لإنتاج عمل ثرى يمد الجسور الحيوية بين الممثل والمتلقى العربي.

ولتحقيق مسرح متكامل، يرى نعمان عاشور أن ذلك ممكن التحقيق لتغيير الواقع العربي، والإنسان من حيث هو ذاكرة ووجدان، وتاريخ، ومعرفة وحضارة. وهو يرى أن نقد المسرح السائد وتجاوزه - داخل هذه العملية - رهين بوجود مسرح واقعي تتوافر له عدة شرائط أجزها في المجالات التالية:

«أولا: إعادة تصحيح النظرة إلى المسرح كفن على ضوء ما انتهى إليه تحوله حتى منتصف القرن. فقد أصبح المسرح مجرد دار عرض للتسلية الفكاهية الرخيصة الخالية من كل مفهوم ثقافي أو اجتماعي أو من أي التزام فني...»

ثانيا: كان لا بد أن توضع لبنات جديدة لمسرح يكسب مفهومه وغاياته كافة إيجابيات مراحل النهوض المتقطعة في حياتنا

الأشكال الاجتماعية المعاصرة، وأشكال مسرح الشوك في دمشق، ومسرح القهوة، ومسرح الحديقة، ومسرح الشارع، ومسرح الحارة في مصر، كلها أشكال تدل دلالة واضحة على أن المسرحيين يحاولون الهروب من الإطار المعماري الضيق الأرستقراطي بطبيعته، من مبنى المسرح الإيطالي، إلى تجمعات الجماهير في أماكن عملها، أو في أماكن لهوها»^(٢٦).

وبخلاف هذا الحماس الذي طغى على خطاب محمود أمين العالم وسعد أردش، وفي كتابات سعد الله ونوس، وعلى عقله عرسان، ورياض عصمت، بوصفهم ممثلين للنقد الإيديولوجي في الكتابة النقدية للمسرح العربي، يسقى الائتلاف والاتفاق موجودا بين كل الدعوات، سواء منها التي أكدت الأدبي أو الفني، أو التي أكدت الوظيفة السياسية للممارسة المسرحية، على اعتبار أن التمرد يظل قائما على المسرح الأرستقراطي بغية ربط المسرح الجديد بالملابس والشروط الثقافية الجديدة في علاقاتها بالأسئلة التالية:

- هل تبقى تجربة المسرح العربي موثوقة الصلة بالمسرح الأرستقراطي وفنياته؟ أم تبدأ فنون مسرحية مغايرة تمتلك - على العكس من ذلك المسرح - قدرة توليدية تدفع بالمتلقى إلى الحكم على العرض ونقده، من حيث هو عرض يجب أن يقوم في النهاية على ضرب مسرح العدوى والإشارة والإيهام والتظهير للدخول به بعد ذلك إلى مرحلة التحريض؟

- هل يتبع هذا التمرد ما هو سائد من صرخات احتجاج في المجتمع الغربي، الذي يجذب إلى التدمير الذاتي بعناد غريب تتجلى دلائله - بعمق أكثر - في العنف الذي يمارسه العقل الغربي على لغته الذاتية وقيمه؟ أم أن التبعية لهذا الغرب والالتصاق بتجاربه، تعتبر من سليات التفاعل الذي تغيب فيه الرؤية التاريخية

بمقاييس المنظومة الأرسطية كانت من قضايا التنظير للمسرح العربي.

١ - بناء «بلاغة» خاصة للمسرح العربي، ونقصد هنا بمفهوم البلاغة المعنى الشامل الذي يستوعب الأسلوب واللغة والقيمات والشخصيات والتركيب.

٢ - الانزياح عن الخصائص التركيبية للمسرح التقليدي.

٣ - توسيع عالم الدراما بواسطة العناصر السردية الملحمية، وبالتالي تحقيق انتشارها على المستوى المجتمعي.

وفي قضية اللغة، يرى أدونيس أنه «لا يمكن التوصل إلى لغة مسرحية حديثة دون إعادة جذرية في مفهوم اللغة، ومفهوم الكلام، ودون فهم جديد للإنسان العربي والواقع العربي»، وفي هذا الموضوع يطرح السؤال التالي:

«كيف نظر أسلافنا إلى الإنسان؟» لقد فهموه - يقول أدونيس: «مخلوقا مكلفا يقبل، ويتمثل، ونظروا إلى الواقع، تبعاً لذلك من ضمن منظورات مثالية أو تعليمية.

وأول ما تقتضيه إعادة النظر، هو أن نفهم الإنسان خلافاً برفض، وبخيار، وبغير. وتبعاً لذلك لا يجوز أن تعيده اللغة المسرحية إلى نشوة البيان والفصاحة، وإنما أن تدخله في نشوة الجسد والحركة» (٢٩).

وبهذا الطرح الذي قدمه أدونيس، والاقتراح العملي الذي يحتويه هذا الطرح، سنأسس منظور جديد إلى اللغة المسرحية الحديثة في علاقتها بالجسد والحركة، والخلق على مستوى:

١ - إبداع النص الأدبي الدرامي.

٢ - إبداع نص المخرج.

٣ - إبداع نص العرض.

المسرحية... ويضيف إليها مسرحاً يمثل بؤرة الإشعاع الثقافي في البلاد، ويلتزم بواقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس.

ثالثاً: مثل هذا المسرح لا يمكن وجوده إلا إذا ارتبط بالحياة الثقافية والفكرية للمجتمع بمفهوم تقدمي واضح يجعله طرفاً في الإنتاج الأدبي كالفنسة والرواية والشعر، بقدر ما هو عصب في النشاط المسرحي الفني، وأعني بذلك أن يكون نتاجاً درامياً حقيقياً يستوفي كل متطلبات القابلة كنه مكتوب له قيمته الأدبية» (٢٧).

هذا المشروع - المحتمل تحقيقه - أو الممكن إنجازه في الصيرورة الثقافية العربية، كان وما زال يطرح الأسئلة - في بعض نظريات المسرح العربي - حول الكتابة النصية، بوصفها بنية أدبية تقوم على مجموعة من المبادئ الدرامية تراعي الفضاء المسرحي والكتابة للخشبة؛ وهو المشروع الذي تطرح حوله السؤالين التاليين:

١ - هل يؤسس المسرح العربي باللغة العربية الفصيحة أم بالدارجة؟

٢ - هل التأسيس يبدأ من الإبداع أم من جمهور التأسيس؟ أي من الإنسان العربي الذي هو محور التفكير وموضوعه واهتماماته.

إن هذين السؤالين يطرحان إشكالات الكتابة، وعرض النص الدرامي، نظراً لصعوبة التحديد. لأن الاتجاه الحالي للكتابة الدرامية يتوجه نحو الكتابة المحتملة الإنجاز فوق الخشبة ما دام الأهم في المسرح - كما نقول آن أوبرسفيد Anne Ubersfeld - «ليس الأدب وإنما الفرجة» (٢٨).

ولكي نجيب عن السؤالين المطروحين، نقول إن كليشيهات اللغة، والحالة، وبنية المسرح التقليدي

من حدة النقاش الذى أثاره النقد المشرقي، إلا أننا عندما نحاول القيام بقراءة مغايرة لهذه الظاهرة، نجد أنفسنا أمام السؤال التالى:

- ما النص المبحوث عنه مشروعاً للفرجة؟

أول ما نلاحظ مع عبدالفتاح كليطو:

«أن كلاماً - ما - لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة، فعملية تحديد النص ينبغى أن تحترم وجهة نظر المنتجين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذى تعتبره ثقافة - ما - نصاً قد لا يعتبر نصاً من طرف ثقافة أخرى»^(٣٣).

وهذا ما يدعونا إلى القول: إن النص المسرحى العربى المبحوث عنه هنا هو الذى يراعى الخصائص التالية:

- أن يمتلك مدلولاً ثقافياً له قيمته داخل الثقافة العربية.

- التنظيم الفريد الذى لا يعزله عن الخطاب اليومى المباشر الذى تغيب فيه أدبية النص وشعريته، إنه التنظيم الذى ينتج خطاباً حياً، فهو نص غامض الدلالة. إن له وظيفة شعرية، تصبح فيه اللغة الأدبية أشد إيغالا فى البنية التاريخية للغة، فهى تشد على وعى الإشارة ذاتها وعلى جانبها التعبيرى، وبذلك لا تعود اللغة - المسرحية - مجرد مادة هامة كالحجر، وإنما تصبح إبداع الإنسان وقد شحنت بتراته الثقافى.

وفى هذا السياق يتطلع أدونيس إلى حركة مسرحية عربية لا تنطلق من مبدأ المحاكاة، كما هو سائد فى الغرب، وكما لا يزال بعض المسرحيين العرب ينقلونه ويمارسونه، وإنما من تغيير الكتابة المسرحية - تماماً - كما فعل الشاعر العربى الجديد الذى غير معنى الشعر السائد، وغير معنى الكتابة الشعرية، أى إنتاج الاختلاف عن الشعر الغربى الحديث، وتكييف التقنية أو النظرية الغربية مع عبقورية اللغة العربية، وبشكل أدق، مع شاعريتها الخاصة^(٣٤). وفى نقده للمسرح العربى

وهو فى هذا الطرح لا يتناول الثنائية التى تناولها توفيق الحكيم، وأثار النقاش حولها، عندما قسم اللغة المستعملة فى المسرح إلى فصيحة وعامية، مقترحاً لغة ثالثة أسماها «اللغة الوسطى»، أو ما طرحه عبد الرحيم الزرقانى فى «ندوة التراث العربى والمسرح» فى مداخلته حول اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحى، أو ما قدمه سامى عبد الحميد فى الموضوع نفسه، انطلاقاً من السؤال التالى: أى اللغتين أنسب إلى الأدب المسرحى؟

إذا كان الأول يميل إلى رأى القائل إن «اللغة العربية الفصحى السليمة هى بفعل التجربة القادرة وحدها على البقاء والخلود كتراث أدبى»^(٣٥)، فإن سامى عبد الحميد يرى:

«أن المسرح العربى واجه ومنذ نشأته مشكلة أساسية ومازالت تواجهه حتى اليوم وهو فى طريق التقدم والتطور باتجاه تثبيت أسس وقيم تميزه كفن حيوى يتفاعل مع الجماهير وتتفاعل معه... تلك المشكلة هى اللغة المستخدمة فى العرض المسرحى، وربما كانت ازدواجية اللغة العربية أساس المشكلة»^(٣٦).

إن هذا الموضوع - فى نقاشه لقضية اللغة - ظل يأخذ باهتمام كتاب المسرح والنقاد فى المشرق العربى بشكل احتدم فيه الحوار من أجل إيجاد حل نهائى، لكن المشكل ظل مستمراً فى كتابات محمد مندور، وزكى طليمات، وعلى أحمد باكثير، حيث ظل السؤال مطروحاً حول لغة الكتابة للمسرح، وبأى اللغتين ينبغى أن يكتب للمسرح: «اللغة الدارجة التى نتكلم بها فى حياتنا اليومية؟ أم اللغة الفصيحة التى نستعملها فى الكتابة»^(٣٧).

صحيح أن إشكالات هذه الثنائية - لغة فصيحة وعامية - لا يزال يهيمن على اهتمام المبدعين والباحثين، كل طرف يحاول الحسم فى أحد جوانب القضية، أو يخفف

السائد - في علاقته باللغة، والقضاء المسرحي - يقول أدونيس:

«حين يكون المسرح شرحاً للكلام، لا يقدم لى، كمشاهد، إلا صورة حركية للكلمة. المسرح - من هذه الناحية - ظل للكلام الذى هو، فى حقيقته، ظل آخر للأصل، الحياة. وهذا الذى يجيئنى من ظل الظل لا يغربنى، لأنه يجيء باصطناع تفصله مسافة طويلة عن الحقيقة الأصلية. وهكذا فإن فعاليته وقيمه لا تعودان تساويان تعب رؤيته. ذلك أن جميع وسائل الإعلان: الجريدة، الفيلم، الراديو، التلفزيون، المجلة المصورة، تصبح فى مستواه، إن لم تسبقه. وكم يصدق هذا القول خصوصاً فيما يتعلق بالكلام العربى. فهذا الكلام يشبه جثة عائمة فى ماء اللغة، وكل مسرح يكتب بهذا الكلام لا يكون إلا جثة، لكن فى قاعة مزخرفة. فمن المستحيل خلق مسرح عربى جديد إلا بدءاً من تقنية ماء اللغة - أعنى خلخلة القيم السائدة لا فى تطبيقها وحسب، وإنما كذلك فى مصادرها - وهذا يعنى - ببساطة - نهاية مسرح التمثيل والتفسير والتعبير» (٣٥).

إن المسرح - فى مفهوم أدونيس، وهو يناقش قضية اللغة الجديدة - «هو عالم الإشكال» وثقافة السؤال، لا ثقافة الإيمان والمؤمن غير المتسائل الذى يقبل ولا ينتقد. إن كل سؤال فى المسرح يهدف إلى بناء بلاغة خاصة بالمسرح العربى، تتغير دلالاتها بتغير المدلول. وهذا ما سيوسع من عالم الدراما بواسطة العناصر الدرامية التى ستمتلك وظيفة جديدة داخل الجماليات المبتكرة؛ حيث لا تعود التجربة المسرحية العربية تعيش على خدعة اللون بمظاهر الحضارة الحديثة، أو على الاستجابة الانفعالية

التي تعطيها شهوة الأخذ بكل «بدعة» مستحدثة، أخذاً لا يعرف التمييز بين عناصر التجديد، والبناء، وعناصر الانحلال والتهافت. من هنا، كان التكرار مثل الجمود، الموت. أما الابتكار، فهو العلامة الوحيدة على الوجود وخلق الوجود.

لقد ظل هم الابتكار ومعايشته والتعبير عنه مستولياً على بيانات المسرح العربى، سيما بعد ما أصبح برتولد بريشت تجربة حبة تمارس تأثيرها على توجه المسرح العربى قبيل وبعد هزيمة ١٩٦٧، فأعطته - بذلك - حضوراً جديداً جعلته يعدل من وظيفة المسرح السائد ليصبح للأشكال المسرحية مسؤولية سياسية، هدفها تغيير الواقع وليس تفسيره، وذلك عبر عملية معقدة، نمر فى وعى المتفرج، وتمتد إلى فعاليته الاجتماعية والسياسية لتصب - فى نهاية المطاف - فى فعاليات ونشاطات الطبقة الاجتماعية الأكثر تقدماً ووعياً فى المجتمع بوصفه كلا.

غير أن عملية التأثير - هذه - كان يكتنفها بعض التشويش، من حيث استيعاب المفاهيم البريشتية بوصفها تجربة داخل المسرح الملحمى، إضافة إلى غياب الثقة العلمية فى تناول النظرية البريشتية، ولأن القناة التى تم بها تعرف هذه التجربة كانت من خلال بعض الترجمات المبتسرة، والتلخيصات السطحية، لذا كان الانسياق وراء المغالطات، وتكرارها، والترويج لها، أمراً يحتاج إلى إعادة التمثل وإعادة القراءة بتأن وعمق وفهم.

لهذا، فإن إشكال التنظير يبقى رهناً بوضع الأسئلة الصعبة، وتجديد الأطروحات المركزية التى لها علاقة بما طرحناه، وهذا يتطلب منا الحديث عن هذه الأطروحات فى نظرية المسرح العربى حسب «التييمات» التالية:

١ - الغرب من حيث هو قطب والنقد المزدوج.

٢ - التحرر من الآخر وخلق الخصوصية.

٣ - الرجوع إلى الذات.

٣ - نقوم الإبداعية العربية، أدبا وفكرا، بوصفها

ظواهر ومادة تاريخية تفيد دراستها في تفهم عقلية العرب^(٣٧).

إن إدراك حضور الغرب بوصفه نغما للذات العربية والغناء لها، جعل الوعي بهذا الحضور يسعى إلى جعل المرحلة العربية الراهنة بداية للتحويل والتغيير، للخروج من دائرة التبعية للمسرح الغربي، ومحاولة التحرك توتقا للخروج من دائرة الهيمنة، لتأسيس مستقبل جديد يوجه كتاب المسرح العربي بجهاز نقدي مغاير يفرض إعادة نظر جذرية في هذا المسرح، والقيام بنقد مزدوج على الصعيدين التاليين:

١ - الكشف عن أن الموروث القسائم، والشكل

المسرحي المستورد، أداة استلاب وضياح تمثل ثقافة الرضى والقبول.

٢ - نقد التوفيقية بين الأفكار المستوردة والطروحات

الجاهزة، وما بين المسرح الغربي من حيث هو نموذج تام الهيئة.

هذان العنصران - الموروث والمستورد - مارسا هيمنتهم على الإبداع المسرحي العربي؛ حيث كانا ينفيان الإبداع وتدفعه وأصالته الخلاقة، وفي الوقت ذاته كانا وراء الدفع بالنقد المزدوج إلى الظهور لممارسة مهامه، بوصفه دعوة إلى جعل المسرح نقديا بدل أن يكون سحريا. ونعني هنا - بالنقدي - الوصول إلى عمق العالم العربي الذي اهتز في نظامه، وتصعد في كيانه الحضاري، فأصبح - كما يقول عبدالكبير الخطيب:

«يعاني من تعددية شاملة، تتجلى في جميع أشكال المشاقفة والاضمحلال.. وليس هذا المسلسل في حد ذاته خيرا ولا شرا. إنه مسلسل تاريخي ينبغي أن نقوم بتحليله وتطعيمه عن طريق فكر قادر على تحليل الأوضاع المتعددة التي يختارها العالم العربي»^(٣٨).

الغرب من حيث هو قطب والنقد المزدوج

لتقديم صورة هذا الغرب على نحو تقترب به من مضمونه وخلفياته، نعطي التحديد الذي صاغه برهان غليون وهو يتحدث عن الغرب الذي:

«يشكل في العالم مشكلة تتحدى بذاتها الوعي الغربي وتمزقه، فهو المستعمر المسيطر، والمهيمن الجبار، والتكبر الذي لا هدف له سوى الإطباق على الشعوب ونهبها وتدميرها، وهو المنهل الأول للعلوم والمعارف، والقيم الكبرى، والإبداعات الإنسانية، وهو مصدر الشر وعقيدته، وهو نموذج الحضارة التي ينبغي أن يتحدى!

فكيف يمكن التعامل معه؟

هل نقبله أم نرفضه؟ أو نقبله ونرفضه في الوقت نفسه دون أن نسيطر عليه؟^(٣٩).

هذا الغرب متعدد الوجوه والخلفيات والإيديولوجيات والثقافات، يجعل الكتابات النظرية للمسرح العربي تشير - دائما - مشكلة وعي الآخر؛ الغرب بذاته، من خلال تصور «الأنا» المعانية له. أي وعي العالم العربي بنفسه من خلال تصور الغرب له. وهو ما يجعل هذه الكتابات تدعو إلى بناء الذات العربية باكتشاف أبعادها التاريخية والحضارية، لا من خلال الآخر، بل من خلال شروط تكوينها الداخلي. وهذا يدعو كذلك إلى الكشف عن هذا المستعمر المسيطر، والجبار المتكبر، والنموذج الذي يفرض نفسه بوصفه حضارة تحدد شكل التعامل والحوار. إنه الغزو الذي يقوم في نظر أدونيس على نفى الفكر والأدب العربي كالتالي:

١ - نفى الشعر «وبالتالي الفكر» الذي لا يكون

بمشكلاته وتطلعاته بأساليبه وقيمه، غريبا.

٢ - تمجيد خصائص الإنسان الغربي وتعميمها، في

الوقت نفسه، تمجيد فرادته واختلافه، إنسانيا وحضاريا، بحيث يبدو نموذجا كاملا للإنسان.

إن هذه الدعوة - وما حملته من جديد يحرض على تبني القراءة المختلفة للسائد - لم تعمل إلا على جعل هذه العلاقة موضوعاً للفهم والتفسير، وبحثاً عن الوعي الممكن، لأن «اللعبة الأوروبية قد انتهت» كما يقول فرانز فانون، وهذا يستوجب التخلي عنها والابتعاد عنها إلى الأبد.

إلا أن استحالة تحقيق ذلك لها ما يبررها ما دامت أوروبا تقيم في كياننا، وما دام مسرحها معترفاً به مثلاً للقياس على منواله، واعتماده مصدراً يجب منه المؤلفون والمقتبسون والمعربون ما يرونه صالحاً لخدمة رؤيتهم وانتفاءاتهم. إنه الاعتراف بالحضارة التي أفرزت هذا المسرح، وفي الوقت ذاته إقرار بعدم القدرة على تطوير هذه الأداة بالشكل الذي تصبح فيه شبيهة بالمسرح العربي أو مختلفة عنه.

ونتمشيا مع هذا الإقرار بالغرب، ظهرت أفكار ومواقف تلمع صورة الآخر، وتكرس وجوده في مختلف الميادين. لكن، في مقابل فكرة الإنسان الغربي - النموذج - ظهرت فكرة الإنسان العربي النموذج؛ حيث تبلورت خطابات نقدية صاغت هذه الفكرة في تنظير متماسك يعطى الأولوية لمفهوم الأمة والهوية، وذلك بهدف تعديل وتغيير العلاقة بين «الأنا» و «الآخر». أي أن الغرب بمسرحه الذي كان أفقاً للذات العربية، لم يعد ذاك الذوبان فيه أو الاتحاد به هو الصورة الوحيدة، والمكان الوحيد الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته، في آن.

إنها الدعوة التي تؤكد نقداً مزدوجاً:

«ينصب علينا كما ينصب على الغرب، يأخذ طريقه بيننا فيرمي إلى تفكيك مفهوم الوحدة التي تثقل كاهلنا، والكلية التي تجثم علينا. وهو يهدف إلى تقويض اللاهوت والقضاء على الإيديولوجية التي تقول بالأصل والوحدة المطلقة» (٣٩).

إلا أن هذا النقد المزدوج - رغم اقتحامه لهذا الغرب «لا كشيء خارجي مطلق، بل كاختلاف نقارنه بدقة مع اختلاف آخر يدعونا هو نفسه إلى التفكير فيه» - لم يستطع أن يمحو تلك الأحاسيس العميقة التي تتعلق بحضور الغرب فينا وامتداد ذلك إلى فنون القول، والأدب، والمسرح، للسببين التاليين:

١ - أن المثال الغربي للمسرح لم يغيب عن الممارسة المسرحية العربية ولا على الجماعات المسرحية التي أصدرت بياناتها.

٢ - أن مواقف المبدعين كانت قريبة من هذا الأساس، فتوفيق الحكيم ويوسف إدريس - على سبيل المثال لا الحصر - لا يختلفان في تقييمهما لتبعية المسرح العربي للغربي. فهما يعبران أن المسرح العربي «بعد هامشي نشأ وترعرع في أحضان المسرح الغربي».

لكن، رغم أن ممارسة النقد المزدوج - في المسرح - لم تبدأ إلا مع ظهور بيانات الجماعات المسرحية، بصفة خاصة، فإن هذا النقد - من حيث هو سؤال نقدي - كان يرى - وهذا من إيجابيات الحركة النقدية الجديدة - أن عالم الفن والإبداع هو عالم يقوم على مبدأ واقع مختلف، كل شيء فيه أساسه الغائبة، وبمغايرته يؤدي الفن وظيفة معرفية تملئها شروط تاريخية معينة. والمثال الواضح هنا، موضوعاً لهذا النقد، هو علاقة المثقف العربي بالإيديولوجيات الغربية، والدور الذي قام به هذا المثقف للتبشير بقيم الليبرالية في مناخ الثقافة العربية المعاصرة، وجعل الشعوب العربية تلج باب المعاصرة؛ ذلك لأن القيم الليبرالية تشكل المرتكزات النظرية للحضارة الأوروبية، وموضوعاً للنقد ومضموناً لبعض التجارب المسرحية.

صحيح، كما يقول كمال عبداللطيف:

«أن هؤلاء المثقفين تعاملوا مع قيم الحرية - في أغلب الأحيان - بطريقة انفعالية

للوصول إلى الأشكال والمدارس المسرحية الموجودة عنده.

٢ - الانطلاق مباشرة من الموجود من حيث هو مسألة وقضية حضارية، تستدعى قراءة الصور التي لدينا عن أنفسنا وعن الآخرين، وأن تكون المعرفة حاضرة نقداً يقطا يخلخل نظام المعرفة السائد، وذلك بإدخال النظريات - المقترحة - في الصراع الاجتماعي والسياسي وبعادها عن الكتابة التاريخية السابحة في المطلقات، واللاهوت، وقضية المحيط والمركز المجردة.

وهذا ما يجعل من هذا النقد بداية لمحاولة التحرر من الآخر للتعبير عن الذات، وذلك بخلق خصوصيات داخل عالم يطبعه الصراع، والتناقض بين مختلف النماذج الاستراتيجية، السياسية، الاقتصادية والإيديولوجية، والثقافية.

٢ - التحرر من الآخر وخلق الخصوصية

أكد جل الكتابات النقدية الجديدة، والبيانات المسرحية العربية، أن التحرر من الآخر/ الغرب، والسعي وراء خلق خصوصيات تراعى طبيعة المتلقى العربي، وتراثه وحضارته، يجعل من المسرح العربي كائناً ثقافياً اجتماعياً وجماعياً. وهذا - في نظرنا - يعنى أن الهوية المبحوث عنها في هذا المنظور الإبداعي تكمن في إنتاج المختلف، لا في إنتاج الشبيه أو الواحد المتماثل، بل الكثير المتنوع. إنه التحرر الذي يجعل الإبداع المسرحي تفلنلاً مستمراً في مجال التقصى والتساؤل والبحث، المجال الذي يفتحه السؤال: «من أنا؟» لكن دون جواب نهائي وأخير.

مثل هذه المحاولات، على الرغم من التفاوت في جديتها ومسافة تحررها عن المسرح الغربي (النموذج)، كانت بحثاً عن مضامين عربية وإسلامية تراثية،

(الإعجاب بل الأنهار) إلا أنهم مع ذلك، ساهموا بصورة إيجابية في إحداث نقلة أساسية في مناخ الفكر العربي، خاصة وأن واقع التأخر التاريخي في صوره الاستبدادية المتعددة الأشكال يسمح بصياغة فكر من هذا القبيل، أى فكر يجعل الدعوة إلى الحرية مهمة من مهامه المستعجلة^(٤٠).

يظهر ذلك - بكل جلاء - في كتابات توفيق الحكيم ويوسف إدريس اللذين كانا يتحركان في المجال الليبرالي بكل ما يفتح به من قيم واختيارات فنية، وتجارب مسرحية، جعلتهما يلحان على الانتقال إلى «الزمن» الليبرالي وقيمه بوصفه مرتكزا يمكن أن تبنى عليه حضارة عربية، ومسرح عربي. إن هذين الناقدين - وفي غياب النقد المزدوج - كانا ضحية إغراء الغرب حسب تعبير مالرو. أو كما يقول عبدالله العروى:

«تنعكس الليبرالية الأوروبية في أذهانهم انعكاساً تاماً في الوقت الذي تواجه تلك الليبرالية في أوروبا ذاتها هجومات من كل جانب، تتشابه سيرهم مهما تباعدت أوطانهم: يساهمون في البداية - ولمدة قصيرة - في الحياة السياسية ثم يتفرغون للعمل التربوي. تخونهم الظروف، وضمن المجابهة الكبرى بين أوروبا وغيرها، يعيشون وحدهم ما يشبه المأساة بسبب تغاير الليبرالية لمجتمع لم تنشأ فيه»^(٤١).

إن تأسيس نقد واع على هذه الشاكلة - بضبط علاقة «الأنا» بـ «الآخر» - كان محركاً للكتابة النظرية لدى فرقة مسرح الحكواتي، وجماعة المسرح الاحتفالي والفوانيس، والمسرح الجديد بتونس، لاتخاذ المواقف التالية:

١ - توكيد أن هذه الجماعات - وغيرها - ليست ملزمة باتباع المسيرة ذاتها التي اجتازها الغرب

صاروا يوجهون ضرباتهم إلى الحضارة الغربية، ويسائلونها في كثير من المجالات الحياتية والثقافية.

ونفس السلاح - عمد بعضهم إلى إحياء الكثير من القيم العربية، للتأكيد على هويتهم، وأصالتهم، وكذا لإبراز عبقرية الثقافة التي ينتمون إليها ضمن ما أصبحت تحمله من منظومات جديدة»^(٤٣).

وفي هذا المجال - بالضغط - قدمت جماعة المسرح الاحتفالي في بياناتها تصوراً بديلاً للمسرح الأورو/عربي القائم، مسرح عربي يستمد مواد بناء هويته من مفردات الاحتفال الشعبي ليعيد تشكيله أفقاً جديداً بمفهوم عصري يؤدي إلى التأريخ للوجدان الشعبي، لمخاطبة العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي إلى التناغم والتوحد ما بين خصوصيات المسرح البديل والجمهور العريض، وذلك بامتلاك القدرة على التواصل بموضوع يكون بحثاً في عمق ماهية ووظيفة الاحتفال الشعبي؛ حيث من المنتظر أن يقرر هذا الموضوع - وبشكل تلقائي - فرجة عربية مستقلة عن الشكل الأوروبي المهيمن.

لكن، ألا نرى أن هناك مجازفة بالمواقف والأحكام وسط مسألة الأصالة والمعاصرة لخلق الخصوصيات؟

أولاً، يجب تأكيد أن خلق مسرح عربي رهين شروط حضارية ترتبط بنشوء المدينة العربية المدنية، ثم ثانياً وضع قيم الغرب وأشكاله الفنية ومحاكاتها موضع تساؤل، ثم ثالثاً إعادة النظر في أساس الظاهرة المسرحية نفسها، والبحث في الشكل الحي الذي يوحد المبدع بالموضوع وبالتلقي على السواء.

لقد حتمت قضية التحرر من الآخر على الفكر العربي تقديم البديل، وعلى الشاعر العربي بناء النص الشعري الحديث، وعلى الروائي والمسرحي صياغة أشكال تتج مضمائهم عربية. ولعل بوعلی یاسین لم یکن خاطئاً

أو تاريخية أو ثقافية، لتأصيل المسرح العربي شكلاً ومضموناً، ظاهراً وباطناً. لكن الملاحظة الأساسية في هذه المحاولات تكمن في كون النتائج لم تكن في المستوى المطروح إليه، لأن الممارسة المسرحية لم تقدر على الخروج من معطيات وأطر الشكل المسرحي في الغرب سواء أكان أرسطياً أم ملحماً. لكن أكثر المحاولات بلاغة في التعبير عن رفض تبعية المسرح العربي للمسرح الأوروبي، هي تلك الدعوات التي نادى بتأصيل المسرح العربي من حيث الشكل، والتي بدأها الطيب الصديقي بمقامات بديع الزمان الهمداني التي استلهم فيها تراث الكدية :

«عن طريق إعطاء المقامات شكلاً مسرحياً احتفالياً معاصراً وبأسلوب شعبي يعتمد الكوميديا، ويجمع حصيلة المسرح الاشتراكي بالتجارب الأوروبية والأمريكية، ولكن دون أن ينسبه هويته القومية، فنجدّه يوظف هذا بإطار عربي أصيل مستخدماً وسائل الغناء والرقص والإيماء والأقنعة الأفريقية»^(٤٤).

هذه الدعوة إلى التأصيل طرحت مسألة التوفيق بين الأصالة والمعاصرة بوصفها قضية أصبحت تمثل الهاجس الأساسي لدى المثقفين العرب، وذلك منذ بداية النهضة الحديثة. وفي رأي حسن المنيعي:

«أن هذه المحاولات سوف تتجلى عبر مواقف فكرية وسياسية فرضت بعض التحولات التي أدت إلى تطوير مجالات الأدب، وإقامة إيديولوجيات ترمي إلى محاسبة الواقع العربي، واستنهاض أبنائه للمساهمة في معارك البناء والتشييد.

انطلاقاً من هذه الوضعية الجديدة، وانسياقاً وراء «وهم» خلق قطيعة مع الغرب، تسلح المثقفون العرب بمعطيات الفكر الناقد، ثم

- ٥ - إشراك الجمهور في الظاهرة المسرحية ابتداءً وانتهاءً، سعياً إلى كسر الحالة السكونية للمسرح السائد الذي يقوم على تلقين طرف - هو الجمهور - لما يعرضه طرف آخر - هم الفنانون الذين يلعبون على خشبة المسرح^(٤٥).

إن هذه الرغبة في التغيير - تبقى في نظرها - طوباوية، مادامت العلاقات الجديدة التي بها يؤسس العربي مدينة - بالمعنى اليوناني على الأقل - لم تتأسس بعد؛ لغياب وعي تنظيمي حضاري يعطى للجماعات المسرحية شرعيتها وفعاليتها وهي تتحدى التراث المسرحي (الأورو/ عربي) الذي جاء نتيجة التبعية لهذا المسرح، إما تحت أقنعة الاقتباس تارة، والتعريب تارة أخرى؛ حيث إن هذا النوع من التوجه خاطيء لعدم ملاءمته لا مع الذوق العربي ولا مع الهموم العربية. بل لأنه لا يختار إلا النماذج التي يكرس بها واقعاً معيناً يبرر لوجوده بالمقتضى والمختار من الأعمال التي غالباً ما تكون من النتاجات السهلة في خطابها وفي تركيبها ودلالاتها.

ولرد الاعتبار إلى الذات العربية وإلى نتاجها المسرحي من حيث هو حدث اجتماعي، ظهرت الجماعات المسرحية العربية بهدف البحث عن ولادة جديدة وأصيلة لمسرح عربي يستمد قوته وبقائه من الثقافة العربية؛ من تراثها، ومن الظواهر المسرحية والاحتفالية والشفاهية التي يزخر بها المجتمع العربي من المحيط إلى الخليج. إنها المحاولات التي تحتاج إلى التقعيد بالممارسة المكثفة عبر الساحات العربية، لكي يتحول المسرح إلى وسيلة فعالة في تطوير المجتمع والتأثير فيه بما هو إيجابي وفعال وحيوي.

وفي هذا الموضوع، تعرض تمار الكساندروفنا بوتيتسيفا رأياً مبرزة الطفرة النوعية التي سيعققها المسرح العربي عندما يحقق لنفسه وجوده المعترف في الممارسات اليومية، عندما يتحول - كما نقول:

عندما تخمس إلى خلق ثقافة حديثة تنبع من الشعب وتصب فيه، شريطة بناء «مدنية المدينة» من حيث هي موطن حضاري تقوم فيه الممارسة الثقافية على الحرية بوصفها إحدى مكونات هذه المدينة، الحرية في التعبير، التي تتيح لجمهور الشعب أن يعبر عن نفسه بشتى الوسائل، وأن يتحكم في وسائل الإعلام والتشكيف الحديثة، وأن يستوعب ثقافة العصر ليتجاوزها:

«إن الثقافة الشعبية الحديثة لن تقوم في الهواء، بل على أساس مادي: سلطة شعبية في الاقتصاد والسياسة تعطي ثقافة شعبية قادرة على أن تكون عصرية، ستقوم وقتئذ ثقافة واحدة، غير منقسمة إلى شعبية ومؤسسية، إلى عفوية ومثقفية متخصصة، أو إلى ثقافة العوام وثقافة الخاصة»^(٤٦).

إن هذه الشروط التي أوردتها بوعلى ياسين جعلت الموقف من الآخر يتجه وجهة جديدة حملت المنظرين المسرحيين على اعتبارها قطب الرحي في عملية التغيير والتحول الذي ترمى إليه دعواتهم. فبينما الحكواتي والبيان الاحتفالي يتفقان في هذا المجال على محاور أساسية لخلق خصوصيات عربية تكون باباً لولوج العالمية. ويمكن أن نجمل هذا الاتفاق فيما يلي:

- ١ - البحث عن هوية المسرح العربي.
- ٢ - رفض المسرح العربي السائد لأنه مسرح غربي وقمعي وسلطوي بالضرورة، وأن يستبدل به مسرح جديد.
- ٣ - هذا المسرح البديل، لابد أن يكون عربياً شكلاً ومضموناً، أي أن يكون أصيلاً ومعاصراً.
- ٤ - تطبيق منهج العمل الجمعي: تأليفاً وإخراجاً وتعبيراً؛ لسبب واضح ومنطقي، هو أن الفرد وحده غير قادر على مواجهة تيار التغيير الجامع الذي يمسح كل القيم التراثية العربية.

«إلى وسيلة فعالة يظهر من خلالها الوعي القومي لأجيال عديدة يوحدتها التضامن الفكرى والإبداعى. لهذا فإن السبل جميعا قد فتحت فى المسرح العربى، سواء تلك التى تريد النقاش ومتابعة الجيد من تقاليد الماضى، أو تلك التى تسعى للبحث المستقل الذى يقوده الشباب المندفع بالحماسة والحرارة»^(٤٦).

ودائما - وفى إطار البحث عن الخصوصيات والجديد - نجد مجموعة من المستويات التى يجب تغييرها حتى يتم دمجها فى التصور العام، والمفاهيم الجديدة التى بدأت تثبت وجودها فى الممارسة المسرحية العربية. هذه المستويات لها علاقة وطيدة بالأفكار، والأشكال الجديدة، بل فى كل مقومات المسرح، وهنا تلح بوتيسيفا على أن القفزة النوعية التى يراود بها خلق خصوصيات عربية فى المسرح لا بد أن تنصب، كما نقول، على:

«النص المسرحى الذى استطاع لأول مرة التدخل المباشر فى حياة الشعب، وعلى الناحية التنظيمية للعملية المسرحية التى أخذت لأول مرة أبعاداً جادة ومتينة، وعلى الإخراج الذى تفتح - لأول مرة - على إمكانيات إبداعية مختلفة، وعلى التمثيل والممثلين، الذين احتلوا لأول مرة مكانهم فى الحياة الروحية والسياسية للمجتمع»^(٤٧).

لكن يبقى هناك أمر مهم لا بد من الإشارة إليه ونحن نتحدث عن محاولات التحرر من الغرب لخلق الخصوصيات داخل الممارسة المسرحية، هو أن هذه العملية فى كنهها ودعواتها وتوجهها ليست انفلاقاً على الذات أو تفوقها، أو عزلة عن التجارب الإنسانية التى أثبتت جدارتها وصدقها وحقيقتها. بل على العكس، إنه الفهم الذى يفرض شرط - أو شروط - استيعاب الحضارة الغربية بالشكل الذى يعطى لهذه

الخصوصيات - وهى تتفاعل وتختلف وتأتلف مع سلبيات وإيجابيات هذا الغرب - بعدها الإنسانى من حيث هى تجربة تحتاج إلى الحركية والاستمرارية، حتى لا تبقى فكرة المسرح السائد هى عرض «الفرجة» الانتشائية التى تجعل من العناصر المكونة لها أكثر سرية، وأكثر عنفاً، لا يطلع على أسرارها إلا الضالعون فى العلم والفن المسرحى. وهذا يفتح أمامنا موضوعاً آخر كان من بين القضايا التى تناولتها نظريات المسرح العربى، وهى الرجوع إلى الذات.

٣ - الرجوع إلى الذات

من مارون النقاش إلى الآن، والمسرح العربى يعيش قلق الإبداع، وقلق الذات المفصولة عن ذاكرتها وحقيقتها وهويتها، إضافة إلى قلق الكتابة المنعزلة عن شروطها الموضوعية. إنها تجربة الهوية التى تصدعت، وتمزقت، نتيجة الصراعات والتناقضات الداخلية؛ الهوية التى تجد نفسها مرغمة على التكيف مع مقتضيات الحياة المصرية، والتفتح على العالم من أجل إعادة البناء الإيديولوجى العربى، والتحرر من مخلفات الماضى وترسيخ المسرح فى الحياة اليومية للبلدان العربية، بعد أن كان هذا المسرح غير متطور فى العالم العربى، نتيجة للتمزق والتخلف الاجتماعى.

لكن التطور العاصف والمتنامى للمسرح جعل هذا الفن يتحول إلى ظاهرة اجتماعية، وحاجة روحية ضرورية للحياة الثقافية، مما طرح مسألة الأصالة والاعتدال والرجوع إلى الذات، وكلها قضايا ضاغطة على المبدع العربى الذى لا يريد أن يقطع علاقته وصلاته لا بإبداعه، ولا بثرائه، أو حضارته، وتاريخه، وعصره. لأنه يريد أن يضيف على نتاجه أصالة نابعة من الذات.

ونحن هنا لا نريد ربط الأصالة بإنجازات الماضى ربطاً آلياً، أو سطحيّاً، أو غائباً، لأنه إذا فعلنا ذلك - كما يقول عبدالله العروى:

بالخضوع للمعطيات الموضوعية، بعد أن يصبح وعينا الجماعي خاضعا للتطور المستقل عن رغباتنا الذاتية» (٤٩).

إن خضوع تجربة المسرح العربى إلى المعطيات الموضوعية، ومسألة الذات العربية، أعطيانا ثلاث مراحل حاول خلالها المبدعون المسرحيون العودة إلى الذات لتحقيق الأصالة والمعاصرة، باحثين بذلك عن المواد الخام التى يكونون بها أبعاد النص الدرامى والفرجة العربية. إن هذه المراحل لا تقدم نفسها إلا من خلال النماذج المسرحية التى أغنت تنوع التجارب المسرحية بالأسئلة، والكتابة الواعية فى علاقتها بالأنا والآخر. ومن المسرحيين الذين كان لهم الفضل فى تعميق أصالة هذه التجارب، هناك عبدالرحمن الشرقاوى، وصلاح عبدالصبور، وخالد محيى الدين البرادعى، وغيرهم من طوروا المسرح الشعرى العربى. وهناك سعد الله ونوس، ومحمد الماغوط، ورياض عصمت، وعز الدين المدنى، وعبدالعزیز السریع، ومعين بسيسو، وغيرهم ممن كيفوا هذه المواد الخام مع العقلية والذوق العربى.

هذه المراحل الثلاث حددها عبدالكريم برشيد كالتالى:

«مرحلة البحث فى المواد الخام العربية، أى الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحى، والتى يمكن أن تتجلى فى التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال، والأغاني، والملاحم الشعبية والأدب العربى، والتصوف الإسلامى والقرآن الكريم. المرحلة الثانية وتتمثل فى البحث عن شكل مسرحى عربى، وذلك من خلال مساءلة الحفل العربى، واستنتاج صامته. وتبقى المرحلة الثالثة هى البحث عن نظرية مسرحية، ونظرية فكرية وجمالية على ضوءها تؤسس الكتابة، وتوجد للصناعة المسرحية مناهجها فى الخلق والإبداع» (٥٠).

«تاه كلامنا عن القصد لأنه يشير إلى تاريخ بائد، وإذا ربطناها بالإجازات الحالية كان كلامنا فارغا، لأن ثقافتنا الحالية مقتبسة فى جل مظاهرها، باتفاق الجميع. يبقى حل معقول، وهو أن نربط الأصالة بطموح العرب وما يرغبون فى تحقيقه مستقبلا، فتكون الأصالة عبارة أخرى عن المشروع الثقافى» (٤٨).

وفى رأينا أن هذه الرغبة الجامحة - التى تحرك المبدعين المسرحيين، من أجل الرجوع إلى الذات، والتراث، والذاكرة الجمعية - تظل عودة محفوفة بالغموض والإبهام إذا لم نستوقفها، ونطرح عليها، وحولها، الأسئلة، لكى تدلنا على مسرح أصيل ومتماusk يقدر على تجسيد الماضى والحاضر للتوجه إلى المستقبل بكل ثقة وإصرار، بعد أن يكون قد وعى ذاته بأكثر أشكال الفنون تعقيدا، وأكثرها حرية فى التعبير عن الذات، مسرح يوحد فى كيانه فنونا أخرى، لأنه فن مركب لا تتحد هويته الأصيلة باعتماده - فقط - على الأصول اللغوية والدينية والتراثية العربية، وإنما يتجاوز كل هذه المعطيات ليصبح ذا أبعاد إنسانية يشترك فى العام من خلال الخاص، متمثلا قيم ومتجزات الغرب، محددا موقفه الواضح من العصر، راصدا مكونات تخلف المجتمعات العربية. وهذه المعطيات، دون منازع، كانت - كذلك - من مرتكزات نظريات المسرح العربى التى بها تم التعبير عن المشروع الثقافى الذى قدمته الفئات الاجتماعية الناشئة. ويرى عبد الله العروى فى موضوع الإبداع بالذات:

«أه لا يتحقق فى أعمال أدبية علمية، إلا بعد تحقيق الشروط الضرورية، والشروط لا تتأنى بواسطة سياسة تعليمية معينة إلا إذا حصل اجتماع حول مفهومى الأصالة والانبعث، والإجماع بدوره لا يكون إلا

وطبعاً، هنا الدعوة إلى التجريب ومساءلة مكونات
الفرجة داخل الممارسة في علاقتها بالكوميديا المرتجلة -
أو الكوميديا ديلازتي، أو المقهى في المسرح والمسرح في
المقهى، إلى مسرح الشارع أو الشارع في المسرح.

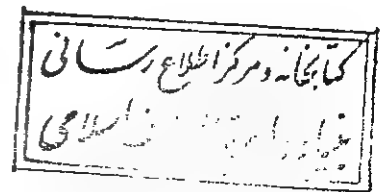
وفي نظرنا، تبقى المرحلة الثالثة من التأسيس أهم هذه
المراحل على المستوى النظري، لأنها أرادت أن تعيد قراءة
الموروث لتعرف مكوناته الداخلية، للبحث عن نظرية
أو نظريات للمسرح العربي.

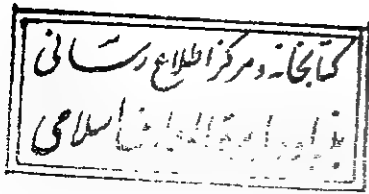
نعتقد أن الذي سيوضح هذه المراحل المتداخلة
والمستجمة - تارة - والمتنافرة - أخرى - هو مستوى وعي
المسرحيين العرب وهم يريدون العودة إلى الذات لتحقيق
الأصالة داخل المشروع الثقافي البديل. وهذا التوضيح لن
يتم بمعزل عن الحديث عن بعض المساهمين في هذه
العملية، ونقصد بذلك الرواد والنقاد الذين بحثوا،
واجتهدوا، ونقبوا، لخلق واقع جديد تعبر عنه أدوات فنية
حقيقية تساهم في تجسيد هذا الواقع على المستوى الفني.
والاجتماعي والسياسي والفكري والأخلاقي؛ بمعنى أن
تجارب هؤلاء الرواد والنقاد كانت منتمة إلى الناس وإلى
الفضائين: المكاني، والزمني، تاريخاً وحضارة، وتراثاً،
ولغة، وأخلاقاً.

من بين النقاد الذين عبروا بكتاباتهم عن هذا
البحث، وعن هذا الانتماء، هناك توفيق الحكيم،
ويوسف إدريس، وعلى الراعي، وعز الدين المدني وعلى
عقلة عرسان، وسعد الله ونوس، ورياض عصمت،
وعبدالكريم برشيد، وغيرهم ممن أراد أن يعطى للمسرح
العربي وجوداً حيويًا فاعلاً ومتفاعلاً.

المرحلة الأولى يمثلها توفيق الحكيم، وتتميز بالرجوع
إلى المصدر القرآني، أما الرجوع إلى المصدر الفرعوني
فتمودجه كذلك توفيق الحكيم وعلى سالم. والمصدر
السراني يمثلها الطيب الصديقي، والطيب العلج،
وعبدالصمد الكنفاري، وكتاب ياسين. أما الرجوع إلى
المصدر الصوفي فنجد الطيب العلج يكتب (حليب
الضياف) والطيب الصديقي مسرحية (رباعيات
المجذوب). أما صلاح عبدالصبور فقد قفز بالتصوف من
الشعر الذاتي إلى المسرح الشعري الدرامي، وذلك
بمسرحية (مأساة الحلاج). أما المصدر التاريخي في
الإنشاء المسرحي، فتخصص فيه الكاتب التونسي
عز الدين المدني الذي ينعت إبداعاته المسرحية
بـ «التاريخية»، مثل (ثورة صاحب الحمار) و (مولاي
الحسن الحفصى) و (ثورة الزنج). وفي المغرب قدم
الطيب الصديقي (معركة الملوك الثلاثة) و (المولى
إسماعيل) و (المغرب واحد).

عن المرحلة الثانية من التأسيس، نقول إنها كانت
بحثاً عن شكل مسرحي عربي مغاير، كان من نماذجها
مسرح الشوك في سوريا، ومسرح الناس بالمغرب، المسرح
الفردى أو المونودراما.. المسرح الملحمي.. المسرح الفقير.
إضافة إلى دعوة يوسف إدريس ومحاولاته تأكيد شكل
السامر المستمد من السامر وخيال الظل والأراجوز، ودعوة
توفيق الحكيم إلى الصيغة المسرحية التي عرفت منذ
القديم وهي «الراوية - المقلداتى»، أو «الراوية - المداح»،
كما نجد في كتاب على الراعي الداعي إلى الكوميديا
المرتجلة.





المواشم،

- (١) عبد الكريم برشيد: التنظير المسرحي... تساؤلات أولية، من كتاب تحت الطبع.
- (٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية (النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي) ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة عدد (١١٠)، جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ - فبراير/شباط ١٩٨٧، ص ١١.
- (٣) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي. مكتبة الآداب، ص ١٦-١٧.
- (٤) يوسف إدريس: نحو مسرح عربي - مع النصوص الكاملة للمسرحيات، مطابع - الوطن العربي، شباط (فبراير) ١٩٧٤. ص ٤٧٣.
- (٥) المرجع نفسه: ص ٤٧٥.
- (٦) المرجع نفسه: ص ٤٧٦.
- (٧) انظر: علي الراعي: الكوميديا المرحلة في المسرح المصري، سلسلة كتاب الهلال، ع ٢١٢، نوفمبر ١٩٦٨، ص ٦٧ - ٧٢.
- (٨) محمود أمين العالم: الثقافة والفنوة (مقالات في النقد) دار الآداب، الطبعة الأولى، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٠، ص ١٧٤.
- (٩) عبد الكريم برشيد: التنظير المسرحي: تساؤلات أولية.
- (١٠) جاك بيرك: أين المسرح العربي من عالم اليوم؟ مجلة «شعر» البيروتية، المجلد ٣٦، خريف ١٩٦٧، ص ١٢٣.
- (١١) نص مأخوذ من كتاب جماعي بعنوان Le Structuralisme Génétique (Goldman) collection rééditions- No 159. PARIS. Denoel/ douthier 1917.
- انظر: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة ٢، ١٩٨٦.
- مقال: البنيوية التكوينية ولويسيان غولدلمان برون باسكارى - ترجمة محمد سيللا.
- (١٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية - مرجع سابق، ص ٢٤.
- (١٣) رينيه ويليك: أوستن وأرين: نظرية الأدب. ترجمة: محيى الدين صبحى، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٤٠ - ٤١.
- (١٤) حسام الخطيب: مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب والنقد. الفكر العربي «مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية» كانون الثاني - (يناير) شباط (فبراير) ١٩٨٢ - المجلد الخامس والعشرون السنة الرابعة، ص ١١٦.
- (١٥) بيان جماعة المسرح الاحتفالي - ٢٧ - مارس ١٩٧٩. بيان المسرح العربي «مجلة المسرح» بصدرها نادى المسرح القومي، مصر، المجلد السابع يونيو ١٩٨١، ص ٦٥.
- (١٦) الفانوس الأول: البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس - كتابات أولى مسرح الفوانيس، عمان - الأردن - ٢٧ - ٣ - ١٩٨٤.
- (١٧) عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٣، ص ١٦٢.
- (١٨) عبد الكريم برشيد: التنظير المسرحي، تساؤلات أولية.
- (١٩) عبد الكريم برشيد: المرجع السابق.
- (٢٠) بيان لفرقة مسرح الحكواتي «مجلة المسرح» المجلد السابع يونيو ١٩٨١، ص ١٣.
- (٢١) بيان جماعة المسرح الاحتفالي الأول «مجلة المسرح» المجلد السابع يونيو ١٩٨١، ص ٧.
- (٢٢) الفانوس الأول: البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس - كتابات أولى. مسرح الفوانيس - عمان، الأردن - ٢٧ - ٣ - ١٩٨٤، ص ٤.
- (٢٣) روجيه عساف، المسرح أفعى المدينة - دار المثلث، ص ١٥.
- (٢٤) محمود أمين العالم: افتتاح ندوة المسرح العربي الطليبي. «المعرفة» مجلة ثقافية شهرية - المجلد ١١٧ - تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧١، ص ١٣.
- (٢٥) المرجع نفسه: ص ١٣.
- (٢٦) سعد أردش: المرجع السابق: ص ٥٠ - ٥١.
- (٢٧) نعمان عاشور: علاقة المسرح بالدولة والمجتمع «المعرفة» السورية، المجلد ١٣٦، حزيران ١٩٧٣، ص ١٦٨.
- (٢٨) المرجع نفسه.
- (٢٩) أدونيس (على أحمد سعيد) فاتحة لنهايات القرن، يقاتل من أجل ثقافة عربية جديدة - دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى - ١ - ٣ - ١٩٨٠ - ص ١٧٥.
- (٣٠) عبدالرحيم الزرقاني: اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي. «البيان» - مجلة فكرية شهرية تصدرها رابطة الأدباء في الكويت المجلد ٢١٧ - أبريل (نيسان) ١٩٨٤. عدد خاص عن «ندوة التراث العربي والمسرح».
- (٣١) سامى عبدالحمد، المرجع نفسه.
- (٣٢) انظر: على أحمد باكثير، محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية - ص ٣٦.
- (٣٣) عبدالفتاح كليطو: الأدب والغربة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ص ١٣.

(٣٤) أدونيس: زمن الشعر - دار العودة - بيروت - الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٢ - ص ١٢٩.

(٣٥) المرجع نفسه: ص ١٢٩.

(٣٦) برهان غليون: الوعي الذاتي، منشورات عيون المقالات، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، الدار البيضاء، ص ١٠٧.

(٣٧) أدونيس: سياسة الشعر «شعر الهوية» - دراسة في الشعرية العربية المعاصرة - دار الآداب، بيروت - الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

(٣٨) عبدالكبير الخطيب: النقد المزدوج - دار العودة، بيروت، ص ٩.

(٣٩) المرجع نفسه: ص ٩.

(٤٠) كمال عبدالمطيف: سلامة موسى وإشكالية النهضة - القاراني، الطبعة الأولى ١٩٨٤ - المركز الثقافي العربي - المغرب - ص ٨٢.

(٤١) عبدالله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ (التحرير) - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - الطبعة الأولى، ١٩٨٣ - ص ١٦١.

(٤٢) رياض عصمت: دراسات تطبيقية في المسرح العربي - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٧٥ - ص ٢٥٣.

(٤٣) حسن المنيعي: عن المسرح العربي الحديث «الأساس» ملف خاص حول المسرح العدد ١٦ فبراير ١٩٨٥ - ص ٢١.

(٤٤) بوعلي ياسين: بتاييح الثقافة ودورها في الصراع الاجتماعي - منشورات عيون المقالات - الطبعة الأولى - اللاذقية ١٩٨٥ - الثانية - الدار البيضاء ١٩٨٦ - ص ٦٧-٦٨.

(٤٥) انظر: سعد أردش: الأصالة ومنهج العمل الجمعي في المسرح العربي الحديث البيان الكويتية ١٦٩ - أبريل (نيسان) ١٩٨٠ - ص ٣١.

(٤٦) تمار الكساندروفا بونيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي - ترجمة: توفيق المؤذن - دار القاراني - الطبعة الأولى ١٩٨١ - ص ٢١٣.

(٤٧) المرجع نفسه، ص ٢١٣.

(٤٨) عبدالله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، ص ١٩٩.

(٤٩) المرجع نفسه: ص ٢٠٤.

(٥٠) عبدالكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراسات النقدية، ٣، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٥، ١٩٨٥، ص ٤٧.

في العدد القادم؛

فصول

المسرح والتجريب

(الجزء الثاني)

- التجريب في تشكيل الفراغ المسرحي..... صبرى عبدالعزيز
- المسرح العربى ما بين التراث والحداثة..... رافت الدويرى
- المسرح العربى والبحث عن الشكل..... محمود نسيم
- تقنية الممثل المصرى..... انتصار عبدالفتاح
- الشعر المسرحى وفنون الفرجة الشعبية..... أحمد شمس الدين لحجلى
- التجربة التى لا تتكرر..... عبدالفتاح قلعه جى
- الفراقير..... هانيقا براند
- التجريب فى مسرح محمود دياب..... سامى سليمان
- المنظر المسرحي فى مسرح الستينيات..... حازم شحاته
- الاسطورة المحرفة
- فى قطة فوق سطح صفيحة ساخنة..... هانى مطاوع



البحث عن صيغة مسرحية جديدة

دراسة لاقتباس نادر عمران
لمسرحية هاملت

مفيد فالح الحوامدة *

- ١ -

أما في الاقتباس، فإن هذه القصة الثانوية المتعلقة بالمسرحية والإخراج وفعالية العمل المسرحي هي القصة الرئيسية، واختزلت قصة هاملت الرئيسية لتصبح هي القصة الثانوية أو المسرحية - داخل مسرحية. فقد حبك عمران اقتباسه حول علاقة مجموعة من الممثلين بمخرجهم التقليدي المتسلط. تبدأ المسرحية بهيمنة هذا المخرج على الممثلين الشخصيات وتنتهي بتمردهم وانتصارهم عليه. أما قصة هاملت، فتصبح قصة ثانوية يمثلها هؤلاء الممثلون على طريقة المخرج المهيمن، وذلك بمثابة تطبيق لنظرية الإخراج التي علمهم إياها والتي يشورون عليها في النهاية.

وقد نتج عن التغييرات التي أحدثتها عمران على النص الإنجليزي مجموعة من القضايا الموحية التي تنس معاني مهمة لفهم المسرحية المقتبسة وتحديد موقف فرقة الفنون من حركة المسرح العربي المعاصر. أولاً،

أحدث نادر عمران، كاتب فرقة الفنون الأردنية^(١)، تغييرات جذرية على مسرحية (هاملت) في اقتباسه لها بعنوان «فرقة مسرحية وجدت مسرحاً فمسرحت هاملت» (١٩٨٤). وقد شملت هذه التغييرات الحبكة المسرحية وأحداث القصة والتشخيص والموضوع (أو المواضيع). وبالفعل، لم يحتفظ النص المقتبس بأكثر من ٢٠٪ من النص الأصلي. ولعل أبرز تغيير موح أحدثه عمران هو قلب الحبكة الشكسبيرية من الداخل إلى الخارج. فقد حبك شكسبير مسرحيته حول قصة هاملت بصراعه مع كلوديوس ومع نفسه، وضمن حبكة قصة ثانوية (المسرحية - داخل - مسرحية - Play within - Play) في مشهد المصيدة^(٢) Mouse - Trap Scene لخدمة القصة الرئيسية.

* جامعة اليرموك، الأردن.

المظهر والجوهر، ذلك التناقض الذى يربك هاملت ويشغله طوال الفعل المسرحى، ويؤدى بكل الشخوص فى نهايتها إلى مجزرة دموية حمراء^(٤).

يشكل هذا التناقض إحدى أكبر الجذليات الفاعلة لدفع الدراما إلى الأمام لخدمة الغرض الإنسانى فى إطاره الكبير من خلالها. كما تشكل عملية الكشف عن الحقيقة فى (هاملت) الحركة الدينامية المحورية التى تضمن دفع الفعل المسرحى إلى الذروة ثم إلى الاستقرار الختامى. وبذلك فهى تشحذ ذهن وخيال الشخوص الرئيسية إلى الإبداع والتجلى. ومن خلال ذلك، يعبر شكسبير النفس البشرية وما ينتابها من انفعالات وحيرة حين اتخاذ المواقف الخطيرة، ليسفوس فى أعماق الشخوص، وليقود بالتالى المشاهد إلى أعماقه الذاتية، ليكتشف إنسانيته ويشحذ، بل يحرك، الانفعالات الكامنة فى داخله التى تجعله يتعاطف مع الشخص المسرحى المعين أو ينقم عليه إزاء المواقف الإنسانية التى تخلقها الحبكة أو الموقف المسرحى المعين. يتم هذا فى عملية إثارة وتهدئة وشحن وتفريغ ترافق إيقاعات الفعل المسرحى، لتؤدى كلها فى النهاية إلى عملية تطهير نفسى للقارئ أو المشاهد، ينتج عنها بحث إنسانية نشطة شفافة؛ كانت قد توارت تحت تأثير التطبيع الاجتماعى والعوامل الذاتية ومتطلبات الحياة والقهر الجمعى والتنميط.

وحتى يستطيع شكسبير تقديم أفضل نمط مسرحى لكيفية استعمال المسرح للفصوص فى الذات الإنسانية، فقد حبك مسرحيته بكل أبعادها وأحداثها حول التطور والنمو التدريجى لشخص هاملت. فالمسرحية برمتها وصف لرحلة البطل التراجيدى من الذهن إلى العاطفة، ضمن جدلية التباين بين الواقع المفتعل والحقيقة الفعلية، وما رافق هذه الرحلة من إحياءات ومعان وقيم.

يتحول هاملت تدريجياً من طالب هادئ لاه، عقلانى، علمى، مفكر، لا فاعل، عند بدء الحدث

الموضوع الرئيسى فى المسرحية الأردنية هو رفض الاتجاهات القديمة السائدة فى المسرح والبحث عن صيغ مسرحية بديلة ولغة تعبير مسرحية جديدة، فى إطار حركة المسرح التجريبي فى الوطن العربى. ثانياً، إلغاء دور البطل الفرد الممثل بشخصية هاملت حيث يحل محله البطل الجماعى، مما يتناسب و الفلسفة الفنية والفكرية لفرقة الفوانيس المضمنة فى بيانها التأسيسى الصادر فى عمان عام ١٩٨٣^(٣). ثالثاً، المسرحية الجديدة هى دعوة للممثلين للتمرد على المخرج التقليدى، كما أنها بالدرجة نفسها دعوة لتحرير الإنسان من أية قوة تكبح طاقاته وتردع رغبة التحرر والاستقلال الكامنة فيه. وحتى يتسنى لى دراسة الاقتباس الأردنى على ضوء التغييرات التى أحدثها عمران على النص الشكسبيرى، فلا بد من البدء بعرض سريع لمسرحية (هاملت)، وتحليل فكرة المسرح والمسرحية كما برزت فيها. وسأحلل معانى هذه التغييرات فى ضوء البيان التأسيسى لفرقة الفوانيس.

- ٢ -

استعمل شكسبير فى (هاملت) أدوات المسرح بفعاليتها وجماليتها للوصول إلى الذات الإنسانية لدراسة استجابتها أمام مفترقات الطرق ولحظات اتخاذ القرارات المصيرية، وفتح قلوب شخوصه، ليقود بذلك قراءه ومشاهديه عروضه إلى أعماق زوايا الذات الإنسانية وأكثرها ظلمة، مما يحيد العصر ويتجاوز حدود المكان، هدفه فى ذلك سبر غور النفس البشرية فى الأعماق متحدية بعدى الزمان والمكان. بهذه الطريقة ضمن شكسبير لأدبه وفنه ديمومة لن تتوقف إلا بتوقف ظاهرة الإنسان ونهاية الحياة على هذا الكوكب. فالمسرح عند شكسبير ليس غاية بل هو وسيلة أحسن استخدامها للوصول إلى فن له صفة العالمية والديمومة، وكفيل أن يهذب مشاهديه وقراءه.

المسرحية والتمثيل فى (هاملت) هى وسائل فعالة فى عملية الكشف عن الحقيقة وإظهار التناقض بين

ومن الملفت للنظر أن كل دلائل هاملت التي تساعده على الكشف عن زيف التظاهر والتمثيل على مسرح السينور تأتي من خارج الدنمارك. ففي البداية يظهر الطيف الذى ينبئ عن الحقيقة قادمًا من عالم الغيب أو العالم السفلى Underworld ثم يأتي الممثلون الذين يمسرحون ما جاء به الطيف من خارج الدنمارك^(٥).

كما نلاحظ أيضا أن زيف الملك الواقعى كلوديوس فى السينور يكشف عنه ملكان آخران يفترض أنهما غير واقعيين: الأول هو طيف الملك الحقيقى للدنمارك، والآخر هو الملك الذى يمثل أحد الممثلين القادمين من دولة مجاورة. ومن المفروض أن يتظاهر الطيف والممثل بالحقيقة من خلال التمثيل، كما يفترض أن يكون ملك الدنمارك كلوديوس واقعيًا وحقيقيًا. لكننا نجد العكس تمامًا، الحقيقى (كلوديوس) يمثل ويخفى الحقيقة، والممثل يقول الحقيقة ويمارس الواقع. ولذا، فإن عملية المسرحة بالنسبة إلى هاملت وشكسبير والجمهور الإليزابيثى تصبح رمزا للقوة التي تقوم بإزاحة الستار عن الحقائق المخفية وتعرية دهاليز النفس البشرية وإعطائها طابعا موضوعيًا لا نحتمل اكتشافها بدون^(٦)، فنصبح والحالة هذه كأننا ننظر إلى أنفسنا فى المرآة، ويصبح الممثلون بحق «كشافى الأسرار، هتاكين للأشياء» (ف٣، م٢).

فى هذا الإطار، يقارن هاملت العالم الحقيقى بعالم الدراما الخيالى فلا يجد الفارق بينهما، بل على العكس يجد العالم الخيالى أكثر واقعية ومنطقية. فهذا هو يقارن الانفعالات الساخنة لممثل يتصنع دورا وانفعالاته الشخصية الباردة التي لا تتناسب و مأساة والده ومقتله ظلما:

«ويحيى من هراء بليد، أليس عجيبا أن ذلك الممثل الذى كنت أختبره منذ هنيهة يستطيع على كونه إنما يصور حادثا مكذوبا، ويهين

المسرحى، إلى شخصية عاطفية، عملية، انتقامية، قوية، وفاعلة فى نهاية العمل. كان فى البداية يمثل الطالب اللا أدري البرئ البعيد عن معرفة الواقع. وهو هنا ينسب آدم قبل قضمه تفاحة المعرفة فى جنة الأبرياء. على أن دفقة المعرفة التي أتاه بها الطيف أيقظت شكوكه وأرعدت وجوده ودفعته إلى البحث عن الشجرة المحرمة ليقرض من نتاجها ويخرج عندئذ من عالم جنة الأبرياء. على أن هاملت لم يستطع تجرّع المعلومة التي زلزلت وجوده دون تحذ وتثبت. ولهذا وجد من الضرورى التحقق من صحة المعرفة الجديدة ليصل عند ذلك إلى مستوى إدراك معرفى مساو لذلك الذى فى ذهن عمه كلوديوس. لكن الوصول إلى هذه المعرفة (التحقق من الجريمة) ليس بالأمر السهل. وتأتى الصعوبة فى ذلك من قدرة كلوديوس على استغلال نفوذه وموقعه فى أعلى الهرم السياسى فى بلده؛ فقد وظف كل معطيات سلطته فى محاولة منع هاملت من التوصل إلى معرفته، فلجأ إلى أصدقاء هاملت وحبيته، وحتى أمه، للتجسس عليه ومنعه من الوصول إلى هدفه. وقد استعمل كل هؤلاء التمثيل وتزييف الواقع من أجل السيطرة على هاملت ومنعه من الوصول إلى الحقيقة. على أن هاملت، الأقدر منهم جميعا على التمثيل وفهم جماليات وفاعلية العمل المسرحى، استطاع التفوق عليهم جميعا؛ إذ استطاع من خلال قوة العمل الدرامى والتمثيل الوصول إلى معرفة كل ما يخفيه كلوديوس رغم كل محاولات الأخير. ثم كل هذا من خلال المشهد التمثيلى الذى أعده وأخرجه هاملت، واستطاع من خلاله القوص فى نفس كلوديوس وعقله لدى متابعته لاستجابة الأخير النفسية والعاطفية والجسدية لهذا المشهد. وبذا، فإن هاملت يخرق أغشية الزيف بالزيف ليصل إلى مركز الإدراك فى ذهن عمه، ويتعرف كل ما يخفيه، رغم استعمال الأخير كل من هم حول هاملت فى مشاهد تمثيلية تهدف إلى انتزاع كل ما يعرفه وإخفاء حقيقة كلوديوس عنه.

وإعادة صياغته من أجل نقل وجهة نظر جديدة تناسب العصر والمكان ، يعتبر عملا مشروعا فى رأى عمران وفرقته الذين يجدون ضالتهم فى تقليد ما سار عليه بريخت فى تناوله التراث الإنسانى فى أعماله المسرحية :

« لقد كتب بيرتولد بريخت مسرحيته السيد بونتيللا وتابعه ماثى عن أحداث اعتبارية فنلندية بأدوات تعبير شعبية . ولهذه المسرحية علاقتها المباشرة بالإنسان فى أى مكان وأى زمان . ومن المعلوم أن بيرتولد بريخت لم يكن إلا ألمانيا ولكنه تفرق على ذلك لكونه إنسانا . لقد صاغ الكثير من أعماله مستخلصا خامات خلقه من الموروثات الإنسانية الشعبية العامة : دائرة الطبائير القوقازية مأخوذة عن أسطورة شعبية شرقية ، الإنسان الطيب من سيشوان وجذورها الشرق آسيوية ، جاليلو الإيطالى قبل مئات السنين ... إلى آخر أعماله ، كان دائم التعلم والاكتساب من الحياة ، من الإنسان ، بغض النظر عن مكان وجوده أو عصر حياته الاعتباريين » (البيان ، ص ١٠) .

ونادر عمران يريد ، كبريخت ، أن يتفوق على كونه عربيا بكونه إنسانا . وهو بهذا ينظر إلى الأعمال العالية بوصفها خامات يخلق منها إبداعات جديدة بمنظار عصرى يتسلاهم وفكره وفنه . وهذا الموقف واضح فى بيان الفوانيس :

« هكذا بدأت الفوانيس لعبتها مع محصلات المعرفة ، من المفاهيم والموروثات الاجتماعية المختلفة والمدرسة ، فقد بدأ الإنسان ببناء تلك المفاهيم وتلك الموروثات ليشعر بالمتعة فى هدمها ، وذلك للوصول إلى بناء مفاهيم جديدة متطورة على أنقاض الأولى ثم يهدمها مرة أخرى ... وهكذا » (البيان ، ص ٤) .

إحساسا ليس من الحقيقة فى شئ ، أن يصنع وجهه ، ويشكل حركاته ، على النحو الذى يوحى إليه خاطره ، فهو يمتقع حزنا ، ويستدر جفنيه دمعاً ، ويظهر التذلل ، ويجهش بصوته فى التوله ، ويطلق بمهارته بين صورته وتصوره ، وكل ذلك لغير ما طائل يحلى به ؛ كل ذلك فى سبيل حسناء لم يرها ، ولم يعرفها ، فما الذى كان يفعله لو كان مكانى ؟

إذن لأغرق مسرحه بعبراته ، وصدع أذان الجمهور بكلماته الرهيبة ، وأجن المذنب ، وأذعر البرئ ، وأذهل الجاهل ، بل لأقسم السمع ، وسدر البصر ، أما أنا وتبا لى من أنيم وضيع ، وشجاع دعى ، فغاية ما دافعت به عن أب حبيب ، وملك عزيز ، نكب أشد النكبات : وهو أننى أهذى هذيان الحالم ، مع أن شاغل الانتقام مالىء نفسى ، أجبان أنا ؟ » (٧) .

وبذا ، فإن شكسبير استعمل قوة الدراما والدراما تيرجية لا للكشف عن الحقيقة فحسب ، بل لهدم الأطر النمطية ، وأيضاً كل ما اعترى النفس البشرية والواقع الظاهر ، للنفوذ إلى الحقيقة الباطنة من أجل إعادة تنظيم وتطوير المجتمع نفسياً وفكرياً واجتماعياً وسياسياً (٨) .

- ٣ -

وسبب هذا الدور الإيجابى المهم الذى أبرزه شكسبير فى (هاملت) للمسرح والتمثيل والمسرحية وأهميتها فى الحياة الإنسانية ، فقد اقتبسها كاتب «الفوانيس» الذى يبحث وأعضاء فرقته عن صيغة مسرحية جديدة يبرزون فيها دور الفن والفنان المسرحى فى مجتمعنا المعاصر . واقتباس أى عمل فنى إنسانى

التاريخ، ليولد من جديد بروح عصرية تحكى القرن العشرين روحا وبنية فى محاولة زلزلة كل المفاهيم المؤطرة فى ذهن المشاهد الذى طالما ارتعب من تغيير المؤلف. وبذلك، فإن الحديث عن النص الأدبى الذى كتبه عمران يبقى قاصرا إن لم يدعم بالحديث عن العرض أيضا. السبب فى ذلك أن كاتب «الفوانيس» يكتب نصوصه للعرض عادة لا للقراءة. ولذا فقد يصدق القول بأن كتابة النص كانت توليفا لا تأليفا مسرحيا. وهذا يعنى أن النص يكتسب قيمة حقيقية فقط عندما يقدم على خشبة المسرح ويفقد الكثير عندما يقرأ فى زوايا المكاتب المنعزلة. ويدل على هذا وجود تكامل بين الكاتب والمخرج (خالد الطريفى) والموسيقى (عامر ماضى) يدفع بالعمل إلى النجاح. ويصعب على المرء تناول واحد من أطراف هذا الثلاثى دون الاستعانة بالآخرين. لا عجب، فذلك هو رأى «الفوانيس» فى خلق الإدراك العام بالذات والمحيط:

«الأصوات الإنسانية تنطلق، وتبدو الوحشة بالشعر والغناء، العيون ترى.. فتدرك، الأذان تسمع.. فتفهم، الأيدي تلمس.. فتأكد من وجود الأشياء، الحواس جميعها تبدأ عملها لإدراك كنه العالم المحيط». (البيان، ص ٢).

يبدو واضحا أن «الفوانيس» لم يتجهوا إلى كتابة أدب مسرحى خالده كمشرح شكسبير، لكنهم بحثوا عن حركة مسرحية جديدة لها فلسفة فنية جديدة متحضرة، وهذا جلى من عنوان العمل المطروح. وعليه، فإننى حتى أعطى هذا العمل حقه من الدراسة، لا بد من دراسة النص والعرض معا، حيث إن الإخراج عزز معنى التغيير فى النص الذى أحدثه عمران على (هاملت) الأصلية.

- ٤ -

إن من أهم التغييرات التى أدخلها عمران على الأصل الشكسبيرى هو إدخال شخصية «أبو الفوانيس»،

كما أن هذا الموقف متسق مع الأهداف التى وضعها كاتب «الفوانيس»:

«جاءت لترسم أسس [كذا] مسرحية، تنغذى على ما أفرزه وجدان الإنسان عبر حضارته من أدوات تعبير كان يعبر بها عن أفراحه وأتراحه، آماله وآلامه، تعيدها الفوانيس إلى الإنسان ثانية بعد جليها مما التصق بها من الشوائب والتزوير نتيجة ضوابط الكبت والحجب الطارئة عليها باستمرار، ولتعود الأدوات أكثر شمولية ودلالة لأطر الحياة المختلفة من أجل أن تلحق بتطور الحياة، بالإضافة إلى وجوب خلق أدوات تعبير جديدة لها مدلولات تعبيرية عما استجد من أمور الحياة، أملين زيادة التواصل والتوافق الإنسانى بهدف بناء الـ «نحن» الاجتماعية». (البيان، ص ٨).

وبناء على هذه الاستراتيجية الفنية التى تبين تناول الأعمال العالية وإعادة تركيبها، لتصبح أكثر شمولية وقدرة على مسايرة تطور الحياة ومستجداتها، فقد تجرأ نادر عمران على فك عناصر النص الشكسبيرى، مبقيا على بعض تلك العناصر، وتاركا بعضها الآخر، ومضيفا عناصر جديدة بناء على فهم فلسفى فكرى يعززه وعى ملموس بالتراث المسرحى العالمى، وقد أعاد بناء هذه العناصر فى عمل درامى جديد يفيد من الغناء الشعبى والفلكلور العربى والموسيقى العربية النابعة من وجدان الجمهور - الهدف، بعد إعطاء هذه الموروثات الحضارية المعاصرة معان جديدة من خلال وضعها فى سياق جديد مغرب على الطريقة والمنهج البريختى. تتضافر فى العرض الجديد عناصر النص مع أدوات الإخراج إلى جانب الألحان الشعبية المغربية فى نسيج عضوى متماسك البناء فى مفرداته. وبذا، فقد أعاد عمران صياغة عمل عملاق ينتمى من حيث الشكل والخواص والخلفية إلى بطن

أما عن التغييرات الأخرى، فأهمها أن الاقتباس اختزل مسرحية شكسبير لتصبح بعد التغييرات التي أجريت عليها هي المسرحية - داخل مسرحية، وغزل حولها قصة رئيسية هي قصة مجموعة من الممثلين مع مخرج تقليدى وثورتهم عليه فى النهاية . أما فيما يتعلق بالتغييرات التى أحدثت على مسرحية (هاملت)، فقد جاءت لتتناسب وثلاث قضايا أراد عمران تناولها والتركيز عليها؛ وهى الجنس، الموت، والفن (مع التركيز على الأخير). وقد ركز المخرج على هذه القضايا بخلق ثلاثة أقطاب لخشبة المسرح. ففي المقدمة وضع حفار القبور، وفى اليمين الأعلى وضع مخدع كلوديوس وجرتروود الزانين، وفى اليسار الأعلى وضع المخرج التمثال^(٩).

يبقى كلوديوس فى الاقتباس هو الأخ القاتل والمتزوج بزوجة أخيه، وهاملت الذى يشهد الطيف ويريد إثبات الحقيقة بمسرحية ما جاء به الطيف، ودراسة استجابة عمه لها، كما فى الأصل. عند شكسبير أوفيليا تنتحر حداداً على موت أبيها، وموت بولونيوس جعل من ليارتس موازياً لهاملت، مما مكن شكسبير من ترتيب المباراة النهائية بين هاملت وليارتس. بينما فى الاقتباس يقتل بولونيوس فى بداية المسرحية، مما مكن عمران من إبرازه وهو يمارس الجنس مع جرتروود، تأكيداً على نفشى ظاهرة الفساد والرذيلة فى المجتمع المعاصر. كما يتهم كلوديوس وجرتروود الزانين أوفيليا البرية بارتكاب الرذيلة ويحكمان عليها بالموت. فى الاقتباس يقتل كلوديوس جرتروود، وهاملت يطعن كلوديوس، وكلوديوس يطعن هاملت، ويموت الثلاثة، ويعودون إلى بطن التاريخ. أى أنهم أبعدوا زمناً عن الحدث بتجميدهم على خشبة المسرح بأقنعة توحي بالموت. ثم يستمر الممثلون الشخص فى متابعة أحداث المسرحية الرئيسية التى تنتهى بثورتهم على المخرج وسجنه.

لقد بالغ كاتب «الفوانيس» فى التركيز على البعد الجنسى وأثره فى تسيير الحياة العامة، فى الوقت الذى

تلك الشخصية المضطربة المميزة لأعمال عمران، إنه الحكواتى ومصدر النور والدفع والحقيقة. وكممثلى هاملت، فهو كاشف الأسرار وهاتك الأستار، يدخل السرايب فينيرها، هو الكاشف عن الحقيقة، يظهر أثناء العرض بصمت دون أن يقطع سير الحدث، كظهور ألفريد هيتشكوك فى أعماله لفترات وجيزة لكنها متكررة. إنه القوة التى تشعل النور كلما اشتد الظلام. ماذا يعنى هنا نادر عمران؟ الإجابة نجدها فى بيان «الفوانيس»:

«حينما يشعل النور تبدأ العقول بممارسة نشاطها، وتجرى عملية التفكير، حينما ندرك أنه لولا «أبو الفوانيس» لما اشتعلت الفوانيس، بل لما وجدت الفوانيس أصلاً. إن «أبا الفوانيس» هو الذى أنانا بالدفع والنور، إنه يفجر الحياة» (البيان، ص ٢).

أبو الفوانيس هو الفنان الذى يحمل العقل والخيال اللذين تنطبع عليهما صور وتخييلات كل ما تثيره فوانيسه وتكشف عنه، لتشكل هذه الصور عند تفاعلها وتعايشها «واقعا متخيلا» فى ذهنه يقترن بالفوانيس وشعاعها الذى كشف أوليات هذا الواقع وجذوره الممتدة عبر التراث الإنسانى العام (البيان، ص ٣).

إن الواقع المتخيل الذى يتشكل فى ذهن «أبى الفوانيس» يمثل الماهية الحقيقية للأدب والمسرح بشكل خاص وارتباط هذا الأدب بالحقيقة، فهى أكاذيب كالحقائق، وهى كما وصفها هاملت فى قوله: «إن المسرح هو أن تحمل مرآة ترى بها الواقع» (ف ٣، م ٢). إن وجود هذه الشخصية وبحثها عن الحقيقة ومحاولة الكشف عن الزيف ليبقى على الروح التى سادت (هاملت) هى تلك الروح التى أعطت المسرح والمسرحية عند شكسبير أهمية بالغة كما أشرت سابقاً. لقد عنى عمران بظاهرة الكشف عن الحقيقة، كما عنى بها شكسبير. وقد ترجم عمران اعتناؤه بها عن طريق شخصية «أبى الفوانيس» التى استحدثها.

والتمثال العملاق الذى يرمز إلى الموت، بهتز فى أعلى يمين المسرح المعتم، وهو يرتدى ثوبا أبيض طويلا ترفعه ثلاث درجات غطيت بثوبه ليصبح كتلة واحدة عملاقة بيضاء، فى جو أسود سحرى يخترق وجدان الجمهور ويبهره. وأثناء مسيرة الجنائز تمر الوجوه المقنعة بأقنعة الجماجم لتزيد الصورة إبهارا وتشخذ من تأثيرها الوجداني. كأن الجمهور كان ينظر إلى شريحة تشكيلية تحرك الوجدان عن طريق التلاعب بالألوان الموحية والرمزية والإكسوار الرمزي الموحى أيضا.

الموت والحياة عند عمران تؤم لا ينفصلان ولدت وتوأمى موتى، وظاهرة الموت عنده هى جزء من ظاهرة الحياة، كما هو الحال عند صموئيل بكيت فى مسرحيته (فى انتظار جودو). ولا تبرز هذه الفكرة فى اقتباس عمران بعض أبيات مونولوج هاملت الشهير عن الموت (أن أكون أو لا أكون). ودون أى تغيير يذكر فهو يبقى الفكرة الشكسبيرية كما هى، دون انتباه إلى فكرته المخالفة بعض الشيء، على أنه أجرى عليها تعديلاً مهما مرتبطاً بدعوته لضرورة خلق بطل جماعى بدلا من البطل الفردى. ولذا، فقد وزع أبيات المونولوج الشكسبيرى على خمسة أشخاص، كما هو واضح من الحوار التالى:

«مروان : الموت رقاد .. قد تكون به أحلام
مرعبة.. وهذه هى عقدة المسألة،
فالخوف من تلك الأحلام قد يكون
أكثرهما من ويلات الحياة البائسة.
حسن : ... إن هذا الخوف هو الذى يقف
العزم دونه.

نبيل : هو الذى يسومنا شتى صنوف
العذاب لنعيش.

بشير : إن الخوف مما بعد فترة الموت هو
الذى يصبرنا على المذلات (يركع).

وظفها شكسبير لشخذ جوانب بعينها فى شخصية هاملت. فقد اهتم نادر عمران بإبراز الاحتفال بزواج جرترود وكلوديوس كما كشف الجوانب الحسية عند جرترود. فهى ترقص رقصة شرقية مع الممثلين وسط جو الخمر والتدخين والسكر، وتمارس الجنس مع بولونيوس. كما أن ثوبها المذيل بما يزيد عن ثلاثين مترا من القماش يحمل اللون الأسود، والمخطط باللون الذهبى البراق، يشير بطريقة رمزية إلى البعد الحسى. إن امتداد ثوبها وإحاطته بكل الممثلين ليوحى بارتباط كل إنسان فى المسرح وفى الصالة بها وبالبعد الجيسى الذى تحمله. كما تبرز أهمية الغريزة على السلوك الإنسانى بشكل عام.

القضية الثانية التى أبرزها عمران وعززتها، أدوات المخرج هى فكرة الموت. لقد تبلورت فكرة الموت عند شكسبير حيث بين استجابة الإنسان لهذا العدو المحتوم منذ البداية، حين ظهر شبح الملك القتيل، وبرزت بشكل فلسفى فى مونولوج هاملت الشهير («أن أكون أو لا أكون» (ف٣، م١). ثم فلسفت أيضا فى الحوار الكوميدي العميق بين هاملت وحفار القبور، واستمرت أعمال سفك الدماء فى مسرحية (هاملت) بدءا ببولونيوس ومرورا بأوفيليا لتصل قمته فى النهاية عندما امتدت يد الموت إلى غالبية الأشخاص فى مجزرة ختامية صاخبة.

أبقى «الفوانيس» جنازة أوفيليا ليتمكنوا من الإبقاء على شخصية حفار القبور، ويتم دفن الجثة ضمن شريحة رائعة شكل فيها اللون الأسود وعاش الجمهور معها لحظات شاعرية حافلة بالمشاعر الحقيقية تدخل الوجدان وتنبه العقل. وأبدع المخرج هنا فى استخدام وتوظيف كل أدواته فى خلق جو وجداني يناسب فكرة الموت وعالم المجهول الذى خشيه هاملت، حفار القبور الذى تقع عليه بقعة ضوء مركزة يعنى:

«ولدت وتوأمى موتى

صرخت فراعه صوتى» (١٠).

التي يراها مخرج «الفوانيس» وكتابهم، ولذا يحاول
المخرج التقليدي تقييدهم:

«خالد: كفاكم ما فعلتم إلى الآن.. ماذا
سيقال عنى بعد هذه المهزلة التي
فعلتموها... هل يمكن أن يسمى
ما قدمتموه فنا، أتفعلون كل ما
فعلتم برائعة روائع المسرح العالمى..
وتقولون لا تعود الأشياء كما
كانت.. فسنعيد عرضنا لنصلح ما
أفسدتموه».

هذا الحوار يمثل اعتقاد عمران بأن فرقته تقدم
«مسرحاً جديداً وتطرح لغة تعبير مسرحية جديدة، ويأتى
رد الممثلين ليصور وجهة نظر ثلاثى مسرح الفوانيس
(عمران، الطريف، وماضى):

«نبيل: لكننا نرى بأن ما فعلناه كان شيئاً
جميلاً على أقل تقدير ممكن.

خالد: كفاكم غروراً فارغاً.

حسن: إننا نؤمن بما نفعل.. وليس عيباً أن
نصل بإيماننا إلى مرحلة الثقة.. وأما
الغرور فهو خير من الوضاعة.

خالد: من تقصد بالوضاعة.. هل بلغت
بك الجرأة إلى هذا الحد... ولم لا
وقد صفت منك مثلاً - بل إنكم
جميعاً مدينون لى بوصولكم إلى
مرحلة الممثلين... من الذى
عرفكم بشكسبير وهاملت... ألم
يكن أنا... ولكننى فعلت كمن
يضرم النار فى رماد».

هذا الحوار بين المخرج - الشخصية والممثلين يدل
على حوار الفوانيس الفنى مع المدارس القديمة البالية،
التي لا تمت إلى الأدب الرفيع بصلة - أولئك

مروان: فقد يكون هناك جزاء للصابرين
(يضحك).

حسن: فتجدنا نصبر على الظلم فى انتظار
العدل.

نبيل: ونصبر على الكوارث من أجل النعم
فى العالم الآخر.

مروان: ذلك العالم الذى لم يستكشفه
باحث ولم تطأه قدم سائح.

ناصر: ولكننا قد نقبل الصعب الذى نعرفه
على السهل الذى نجهله».

وباستثناء أبيات مروان وحسن ونبيل (فقد يكون،
فتجدنا نصبر، ونصبر على الكوارث) على التوالي، فإن
بقية مداخل الحوار كلها مأخوذة من مونولوج هاملت
الشكسبيرى عن الموت. لكن توزيع الأبيات على خمسة
شخص بدل شخص واحد مرتبط بفكرة عمران الداعية
إلى «الأنا» الجماعية والـ«نحن» الإنسانية المتصلة.

القضية الثالثة التى أبرزها النص الجديد هى قضية
الفن المسرحى والبحث عن منهج جديد يحل محل
المنهج والمدارس التقليدية. فالفوانيس يبحثون عن مسرح
جديد له دور بناء فى خلق واقع إنسانى حضارى جديد.
وقد كرس المسرحية المقتبسة مساحة لا بأس بها لعرض
العلاقة بين الممثلين والمخرج، والبحث عن لغة تعبير
مسرحية تستمد حيويتها من مكتسبات الإنسان
الحضارية، وتسخيرها بشكل جديد لأغراض جديدة.

يدخل المخرج فى البداية وهو يمثل الشخصية
الديكتاتورية المتزمتة الأمرة النهائية، ويأمر الممثلين بالالتزام
بتنفيذ ما تعلموه من تدريبات على خشبة المسرح أثناء
عرضهم قصة هاملت وكيفية قتل والده.

الممثلون يمسرحون قصة هاملت لا على الطريقة
البالية التى دربهم عليها المخرج، بل على الطريقة الجديدة

(والاضطراب) فللمسرح قواعد في الوقوف والجلوس يجب اتباعها.. وهل تريد أن يقولوا عنى بأننى لا أعرف هذه القواعد.

بعد كل هذه السخريّة من طرق الإخراج والتمثيل التقليدية وطرق اختيار الممثلين وطرق تدريبهم والقواعد المتجمدة التي يستورها المخرجون العرب، تنتهى المسرحية بتمرد الممثلين التام، أصحاب الحركة المسرحية الجديدة، وإهانتهم المخرج وإلقائه أرضاً ومحاصرته التامة، تماماً كما تمرد هاملت في مسرحية شكسبير على عمه رغم محاولات الأخير كبت هاملت وإخفاء الحقيقة، ليسقيه هاملت بعدها السم الزعاف، وينهى سلطته ووجوده إلى الأبد.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو : ما الجديد فى طريقة التمثيل التى قدمها الممثلون فى عرض «الفوانيس» الفعلى على المسرح الدائرى ؟ ، وهل تناسب طريقة التمثيل التى قدمها ممثلو الفوانيس مع الفكرة التى أراد ثلاثى الفوانيس إيصالها إلى عقل الجمهور لخلق بيئة مسرحية إبداعية تحت على التفكير والتتوير للوصول إلى الـ «نحن» المراد الوصول إليها ؟

الواقع أن التمثيل الذى قدمته «الفوانيس» لمسرحيتها كان مغرقاً فى الواقعية من حيث الطاقات الصوتية والاندماج فى الأدوار بطريقة تقليدية، وتحريك الأيدي، ومحاولة تلمص الشخص. وكان أقرب الممثلين الذين ينقص معظمهم التدريب الكافى، والوعى الكافى بفكرة ورسالة ثلاثى الفوانيس، هو بشير الهوارى الذى امتاز بخفة الأداء على الرغم من جسده الضخم نسبة إلى الآخرين. وكانت أقربهم إلى إنتاج الفكرة البريختية بالتمثيل سهير فهد التى لم تندمج مع الأدوار ربما عن غير قصد أو بسبب كثرة الأدوار النسائية التى أدتها على خشبة المسرح، وقد مثلت بحيادية شبه كاملة فى معظم الأدوار التى نفذتها. وقد فشل الكثير منهم فى استحضار

«المهرجون أو القردة المتشبهون بالممثلين وأصحاب أساليب الاتجار الرخيص فى الفن»، وأولئك الذين يجهلون لـ «إضحاك الناس بالتصوير المبذل أو بمسخ صورة الإنسان بواسطة القفز السعدانى أو إظهار العاهات والجهل والسذاجة والعثة فى الإنسان»، كما يشير بيان «الفوانيس».

لقد سخر الممثلون على لسان نبيل من أنصار المدرسة الواقعية فى التمثيل والإخراج:

«نبيل : أريد أن يشعر الجمهور وكأنهم أمام حدث واقعى تماماً، أريد أن يبكى الناس على مصير ذلك الأمير المسكين لنصل إلى مرحلة الصدق الفنى».

وعلى لسان ناصر: «لقد كان كلوديوس خائناً فأريد أن أشعر بالخيانة فى أى حرف ينطقه»، يسخر من طريقة توزيع الأدوار على الممثلين:

«أنت تعال هنا.. طبعاً أنت الذى ستقوم بدور هاملت.. رغم أن شعرك أجمع بعض الشئ.. ولا يتطابق مع الصورة التى فى خيالى عن هاملت.. لقد كانت عيناه أكثر وسعاً من تلك التى فى داخل وجهك ولكن لا بأس.. فعندما كنت أدرس المسرح فى إنجلترا.. قام أحدهم بدور هاملت وكان بديناً (لحسن). قف هكذا (حسن يقف) لا.. يجب أن تقف هكذا على المسرح (يريد ذلك) قدماك يجب أن يتوازيا.

حسن : وهل كان هاملت يقف هكذا.. ناصر: إن المسرح شئ آخر (يمثل القلق

ليكون التحاما متكاملًا بين الفكرة والصوت والصورة . كما أبدع فى التشكيل فى الفراغ ، واستعمال الظلام والتعتيم بشكل إيحائى لخدمة الفكرة المعطاة فى العمل .

أما بالنسبة إلى استعمال الإكسسوار ، فقد أبدع المخرج حقا فى استعماله ، معتمدا على طريقة الحذف والمبالغة ؛ كعدم استعمال الأسلحة أو النار مثلا ، والمبالغة فى عدد السجائر المدخنة أو طول ذيل ثوب جرتروود ، فكانت الملابس تعطى التأكيد كما كانت تعطيه بقعة الضوء .

أما الموسيقى ، فقد كانت هى الشئ الوحيد الشعبى الشرقى فى هذه المسرحية ؛ فكانت الموسيقى المعزوفة على العود والآلات العربية هى التى عبقث المسرحية بنسيم شرقى أو عربى .

لقد جاءت فرقة (مسرحية وجدت مسرحا فمسرحت هاملت) لتتوج أعمال نادر عمران حتى عام ١٩٨٥ ، ولتنهج النهج نفسه فى البحث عن صيغة مسرحية حديثة فى إطار المسرح التجريبى العربى . لقد أفاد كاتبنا المحلى من مسرحية شكسبير العملاقة ، وأخذ منها وأضاف عليها ، ليخرج بمسرحية مختلفة لا تقترب فنيا ولا فكريا ولا عمقا مع الأصل العملاق ، لكنها موحية بطريقتها ولها رسالتها المحددة . إنها عودة للتمرد على طرائق الإخراج والتمثيل والمسرح القديمة ، وهى بالدرجة نفسها ، خارج بعدها الفنى ، دعوة للثورة على الخضوع والاستسلام للاضطهاد والقمع والظلم ، وشجب لظاهرة الإذعان عند الإنسان المعاصر . ومن هذا المنطلق ، فإن المسرحية محاكمة لواقع معيش نتج عن مجموعة المعطيات الفنية ، وكذلك الفكرية والسياسية ، التى توارثها الإنسان عبر السنين . وهى كـمسرحية (تغريبة زريف الطول)^(١١) دعوة لترك القديم البالى والبحث عن الجديد المناسب للواقع المعاصر ، الذى سيضمن تحرير الإنسان وسعادته .

الذاكرة الانفعالية ولربما الذاكرة العضلية على الطريقة الستانسلافسكية المألوفة . وقد أنقذهم المخرج من ذلك بكثرة استعمال الأتعة البريختية أو اليابانية أو الأيرلندية ، وبمهارته الفائقة فى توزيع الإضاءة والتعتيم ، يساعده فى ذلك الدقة فى التوقيت والانضباط من مدير المسرح المنفذ .

- ٥ -

أما عن الإخراج ، فإن أهم ما تميز به المخرج هو تأكيده استعمال وسائله ، ومن بينها التوقيت والانضباط الصارمين . كما أبدع فى التشكيل فى الفراغ واستعمال كل شبر من خشبة المسرح بأبعاده الثلاثة وملء أجزائه التسعة حركة وإضاءة وتشكيلات . كما خلق نظاما ممتازا من التوازن ، فوضع المخرج إلى أعلى يسار المسرح والمخرج أعلى يمين المسرح ، ووضع حفار القبور فى مركز أسفل المسرح ، للتأكد من هيمنة ظاهرة الخوف من الموت على بقية النوازع الإنسانية .

شكل المخرج بالضوء وحركة الممثلين ولون الملابس لوحات تشكيلية ، توحى بانسلاخه عن وظيفة المخرج التقليدى واقتراه من الشكل المسرحى . على أن نظرة شاملة إلى كل هذا تشير إلى خلط بين رمزية الملابس وإيحائية الضوء وواقعية الأداء . وقد يكون إبداع المخرج كامنا فى هذه الخلطة المنهجية التى تتبع الفكرة المراد نقلها فى المسرحية ، غير أنه ينقص هذا الاتجاه فى الإخراج الأصالة النابعة من استعمال إكسسوارات وأتعة محلية أو عربية لكى لا يظل المخرج من خلال العرض على الجمهور من برج عاجى لا ينتمى إلى التراث الوطنى الوحيد القادر على تمييزه .

تميز إخراج عرض الفوانيس بالعمل على تكثيف المشاعر باستعمال أدوات الإخراج عن طريق معالجة حاسة البصر بواسطة الإضاءة والملابس والإكسسوار والديكور .

وأفاد خالد الطريفي من التقنية العالية لمصادر الضوء فى المسرح الدائرى ، وشكل بالإضاءة تشكيلا بارعا

الهوامش :

(١) فرقة الفوائس هي فرقة مسرحية أردنية أنشئت عام ١٩٨٢. ومن أهم مؤسسيها نادر عمران (كاتب الفرقة) ، خالد الطريفي (مخرج الفرقة) وعامر ماضي (موسيقى الفرقة) ، الرئيس الحالي لرابطة الموسيقيين في الأردن) ، وتضم عدداً من الممثلين المروفين في الأردن، مثل بشير الهوارى وسهير فهد ومحمد هارون وحسن الشاعر ومروان الحمارة وناصر عمر ونيل الدايخ . كما أن الفرقة تستقطب ممثلين غير ملتزمين بها في كل عرض مسرحي . لقد أصدرت الفرقة بيانها التأسيسي الأول عام ١٩٨٣ في عمان، ويتضمن فلسفة الفرقة وموقفها من المسرح، وتطرح به ما تهدف الوصول إليه وتحقيقه في المسرح .

بدأت أعمال الفرقة المسرحية باقتباس مسرحية بريخت السيد بوتيليا وتايه ماني بعنوان دم دم دم، وقدمت على مسرح دائرة الثقافة والفنون في الفترة ما بين ١٣ - ١٩٨٣/٥/٢٥ ، وقدمت أيضاً في مهرجان جرش الثاني في ١٩٨٣/٨/١٨ . قدمت الفرقة مسرحيتها الثانية بعنوان حملة طوط طوط طوط من تأليف نادر عمران، ألحان عامر ماضي وإخراج خالد الطريفي على المسرح الثقافي الملكي في عمان في الفترة ما بين ١٠ - ١٩٨٣/١١/٢٠ .

أما عملها الثالث فكان المسرحية موضوع الدراسة، التي قدمت على المسرح الدائري في المركز الثقافي الملكي/ عمان في الفترة ما بين ٣/٢٨ - ١٩٨٤/٤/٨ ، كما قدمت في مهرجان المسرح العربي المتنقل الأول الذي عقد في الرباط ما بين ١٦ - ١٩٨٤/٤/٢٦ . قدمت المسرحية على مسرح محمد الخامس يوم ١٩٨٤/٤/٢٠ .

كما قدمت الفرقة عملاً ممتازاً لها بعنوان رحلة حرحش من تأليف نادر عمران وإخراج خالد الطريفي وألحان عامر ماضي، ضمن احتفالات يوم المسرح العالمي لعام ١٩٨٥ على مسرح المركز الثقافي الملكي في عمان .

(٢) مسرحية هاملت، الفصل الثالث، المشهد الثاني (ف٣، م٢) . سأشير إلى كل اقتباس من شكسبير إلى الفصل (ف) والمشهد (م) مباشرة بعد الاقتباس داخل أقواس.)

(٣) انظر بيان الفوائس الصادر في عمان عام ١٩٨٣، ص ٨.

(٤) انظر:

Charles Forker "Shakespeare's Theatrical "Symbolism and Its Function in Hamlet" in Essays in Shakespearean Criticism, eds. James L. Calderwood and Harold Toliver (Englewood Cliff, N. J: Prentice - Hall, Inc. 1970), p. 442.

(٥) المصدر نفسه ، ص ٤٤٧ .

(٦) المصدر نفسه ، ص ٤٤٣ .

(٧) هاملت (ف٢، م١) ترجمة خليل مطران، ط ٧، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦ .

(٨) Forker ، ص ٤٤٣ . من الجدير بالإشارة هنا أنه لا تكاد مسرحية لشكسبير تخلو من مقارنة بين العالم والمسرح، والإنسان والممثل، وقد تفرق الحدود الفاصلة بين الخيال والحقيقة، ليصبح الخيال هو الحقيقة والحقيقة هي الخيال. كما هو واضح من كلمات مالفوليو في مسرحية الليلة الثانية عشرة:

«لو مثل هذا على المسرح ، لأبديت احتجاجي بأنه خيال وغير محتمل الوقوع» (ف٣، م٤) كما تذكر المقارنات عند عظيم كتاب المسرح بين الحياة وأحداث العرض، فهذه الحياة بالنسبة إلى مكب لا تزيد عن كونها ساعة يقضيها الممثل المسكين على المسرح، يتفطرس فيها ويتجبر ثم يخرج من على الخشبة إلى غير رجعة. ويضيف مكب بأن الحياة قصة يقصها حكواتي أبله بضجيج وهي خالية من أي معنى (مكبث، ف٥، م٥) . والملك لير يندب حظه عندما يعاني قمة المأساة: «لقد جئنا إلى مسرح الجنون هذا» (الملك لير، ف٤، م٦) ، ويقصد ولدنا في هذا العالم. وجاء في مسرحية كما نرغب (ف٢، م٧) يصف العالم على أنه مسرح كبير، والدور في المسرحية نفسها يصف (العالم) على أنه مسرح كوني. ولا غرو، فشكسبير الذي أمضى حياته في المسرح عاملاً وممثلًا وصاحب مسرح دعا مسرحه مسرح (الكرة الأرضية)، وتناول في أعماله شخصاً ومواضيع من شتى بلاد الدنيا التي عرفتها الحضارة آنذاك. وللمزيد عن هذا الموضوع انظر:

Martin Holmes , Shakespeare and His Plays (New York: Charles Scribner's Sons, 1970) , pp. 77 - 8.

(٩) كان هذا في عروض المسرحية على المسرح الدائري في المركز الثقافي الملكي/ عمان في الفترة ما بين ٣/٢٨ - ١٩٨٤/٤/٨ . والحديث عن الإخراج المسرحي والعرض لهذه المسرحية هو عن هذه العروض على المسرح الدائري.

(١٠) نادر عمران ، فرقة مسرحية وجدت مسرحاً فسرحت هاملت، ص ٢٥. ستكون كل الاقتباسات من المخطوطة التي استعملها الممثلون، وسأشير إلى رقم الصفحة من المخطوطة بعد كل نص أقتطفه من المسرحية بين قوسين مباشرة بعد الاقتطاف.

(١١) مسرحية أردنية كتبها جبريل الشيخ. قدمت على مسرح المركز الثقافي الملكي في عمان في الفترة ما بين ١٩ - ١٩٨٤/٦/٢٠ . تحكي هذه المسرحية مأساة الشعب الفلسطيني ومعاناته تحت الانتداب البريطاني والغزو الصهيوني. يدعو جبريل الشيخ فيها إلى وحدة الصف من أجل تحرير الأرض المسلوقة.



كتابخانه و مركز اتحادي
بنيا و دايرة المعارف اسلامي

نظريات القراءة والمشاهدة*

سوزان بينيت**

الحدائث، والدراسات الثقافية، والنظرية السينمائية. والدراسات الماركسية، هذا فضلاً عن الدراسات الخاصة بالمرح المعاصر.

وما لاشك فيه أن مجمل ما طرحه «بريشت» بضع الجمهور في بؤرة الضوء؛ وهو الأمر الذي أدى بعد ذلك إلى أن يكتسب الجمهور باطراد دوراً أكثر فعالية، وذلك في المسرح المعارض الذي تلا «بريشت» Post - Brechtian Oppositional Theatre.

أما الدائرة الثانية التي أنطلق منها، فهي نظرية استجابة القارئ. إلا أنه على الرغم من الاستعارات الأدائية Performative metaphors التي امتلأت بها أعمال منظري هذا الاتجاه، فإنهم لم يعيروا الكثير من الانتباه لظاهرة المسرح، ومن ثم فقد كانت طروحاتهم بالنسبة إلى محررة لطاقتي الذهنية، ولكنها كانت محبطة في الوقت ذاته؛ فالفاعلية التي اتسم بها خطابهم - وهي فاعلية ترجع إلى وضع عمليات التلقي في الاعتبار -

ينطلق طرحي النظري في هذا الفصل من دائرتين من دوائر النشاط الثقافي، وهما إن اختلفتا إلى حد ما إلا أن كلا منهما كان لها تأثيرها الكبير على هذه الدراسة؛ أولى هاتين الدائرتين طروحات «بريشت»؛ فمن الواضح أن النظرية الدرامية عند «بريشت» وما ارتبط بها من ممارسة عملية تشغلان مكانة مهمة اليوم، ولا تعزى هذه الأهمية فقط إلى الدور الدال الذي لعبه بريشت في تاريخ الدراسات الدرامية، لكنها ترجع أيضاً إلى فعالية طروحاته في سياقات ثقافية أخرى غير المسرح، فالمتابع الجيد يلاحظ أن اسم «بريشت» وأفكاره يجدان لهما مكاناً في أكثر من نشاط ثقافي، منها على سبيل المثال الدراسات الخاصة بمصر النهضة، ونظريات ما بعد

* هذا المقال هو الفصل الثاني من كتاب: جمهور المسرح: نحو نظرية في الإنتاج واللقى المسرحيين لمؤلفته سوزان بينيت Susan Bennett، والطبعة الأولى من هذا الكتاب نشرت من قبل دار النشر «روتلدج» بالملكة المتحدة عام ١٩٩٠.

** ترجمة سامح فكري. مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون - القاهرة.

إلا أن المسرح بمفرداته المتعددة - من مخرج وممثل وبناء مسرحي وإضاءة وتنظيم لمقاعد الجمهور - يتجاوز هذه الخبرة، ويملاً تلك الفجوة بين النص والقارئ. ووضع المفردات المسرحية سאלفة الذكر فى الاعتبار يضيف مزيداً من التعقيد على أى نموذج نظرى يسعى إلى دراسة جمهور المسرح؛ وسأفصل فى الفصل الثالث من الكتاب تلك الاختلافات بين النص الأدبى والنص السينمائى من جهة، وبين هذا النص الأدبى والعرض المسرحى من جهة أخرى.

عود إلى بريشت

تعد طروحات «بريشت» - باعتباره مؤلفاً مسرحياً ومنظراً فى الوقت ذاته - فى غاية الأهمية بالنسبة إلى أية دراسة تبحث فى العلاقة بين العرض المسرحى والجمهور. ولقد كان لأفكاره، بما طرحته من تصور لمسرح له من القوة ما يجعله باعثاً على التغير الاجتماعى - هذا جنباً إلى جنب مع محاولاته إعادة بث الحياة فى العلاقة بين الجمهور والخشبة - تأثير عميق وواسع المدى؛ ليس فقط على الممارسة المسرحية، لكن أيضاً على ردود الأفعال النقدية تجاه العروض المسرحية.

كان بريشت يهدف أساساً من مسرحه الملحمى إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقى. لذا، كانت كل الإضافات التقنية التى أدخلها «بريشت» تهدف إلى تطوير ما أسماه فى «محاورات ميسنجر» The Mes-singkauf Dialogues بمسرح عصر العلم^(١)، وهى إضافة التقنية نفسها التى وضعت لاستشارة جمهور ناقد لكنه لا يفتقر فى الوقت ذاته إلى المتعة المسرحية. ويصف والتر بنيامين Walter Benjamin هذه العملية بقوله:

«تنطوى هذه العملية على هدف مزدوج يسعى فى صالح الجمهور. ويختص هذا الهدف أولاً بطبيعة الأحداث التى تعرض فوق الخشبة، وهذه الأحداث يجب أن تكون ذات

تبسّر من جراء تجاهل هذا الخطاب لكل من النص والعرض الدراميين - وعلى الرغم من ذلك، فقد جعلت من طروحات هؤلاء وغيرهم من منظرى التلقى نقطة انطلاق؛ ذلك لأن أفكارهم تنطبق بشكل ما على بنيات المسرح بما لها من خصوصية، هذا فضلاً عن أن مجمل المفردات التى توصل بها هؤلاء المنظرين ساعدتني فى العثور على نموذجي الخاص فيما يتعلق بالجمهور. وسأتناول فى هذا الفصل نظريات كل من «هولاند» Holand و«فيسش» Fish و«إيزر» Iser و«ياوس» Jauss وغيرهم، وذلك بشكل عام. وأمل فى هذا الفصل التعريف بنظريات هؤلاء، وذلك لتغير المتخصصين، كما سأحاول أن أمد قارئى بخلفية المصطلحات التى استعملتها من هؤلاء، وهى المصطلحات نفسها التى أعدت وضعها فى سياقات جديدة، والأهم من ذلك أعدت توظيفها. ولعله يكون جديراً بالملاحظة وجود فارق واضح بين مشروعات من نظروا لكل من النص المكتوب والنص السينمائى من جهة، وما أطره هنا بخصوص العرض المسرحى من جهة أخرى؛ فكل من النص الأدبى والنص السينمائى يعتبر منتجاً ثابتاً ونهائياً لا يمكن له أن يتأثر تأثيراً مباشراً بجمهوره؛ فحتى الكتابات التى تأخذ شكل السلاسل والروايات المطبوعة طبعات منقحة تفسح المجال لتأثير القارئ، وذلك بشكل محدود جداً. أما إذا تحدثنا عن المسرح، سنجد أن كل قارئ يشارك بدرجة أو بأخرى فى خلق المسرحية؛ والجمهور فى المسرح يدخل مع العرض فى علاقة تبادلية يمكن أن تؤثر فى مسار العرض ونجاحه، ومن ثم فلا يمكن أن يتمثل أى عرضين مسرحيين تمام التماثل، وذلك بسبب دور الجمهور فى الظاهرة المسرحية. ويتحول الجمهور فى أغلب عروض المسرح المعاصر إلى شريك فى عملية إبداع العرض، وهو إبداع يقوم على الوعى بالذات. ومن ثم فإن الدور الفعال الذى يتمتع به جمهور المسرح يتجاوز بمراحل دور كل من القارئ أو جمهور السينما. إن القراءة على أى حال تعد خبرة خاصة،

النظرية. ففى كتابه (A short Organum for the Theatre) يشير بريشت إلى أن الممارسة المسرحية المعاصرة قد أجهضت العلاقة المباشرة بين خشبة المسرح والجمهور: «إن المسرح كما نعرفه الآن تظهر فيه البنية المجتمعية (التي تتخلق فوق الخشبة) كأنها عاجزة تماماً عن التأثير بالبنية المجتمعية الموجودة فى قاعة المشاهدة»^(٤). ومقابل ذلك النمط من المسرح، يطرح بريشت مسرحاً آخر يقوم على العلاقة التفاعلية المباشرة مع الجمهور:

«إن سعينا إلى خلق فن يناسب العصر يجب أن يكون باعثاً لنا على الدفع بمسرحنا وهو مسرح عصر العلم - إلى الفسواحى والشوارع؛ حيث يمكنه أن يصبح فى متناول أولئك الذين يعيشون على القليل ويتجولون الكثير، وهناك يمكن أن نقدم لهؤلاء مشكلاتهم الكبار بشكل مثير وفعال؛ وقد يجد هؤلاء صعوبة فى تقبل فننا، وقد يقصروا عن استيعاب منهجنا الجديد بشكل مباشر. لكن علينا نحن أن نتعلم، بشتى الطرق، ما يحتاجونه وكيف يحتاجونه. إلا أننا، فى كل الأحوال، يمكن أن نثق باستحواذنا على اهتمامهم. إن تلك القطاعات من البشر التى تبدو كأنها انفصلت عن العلم الطبيعى، إنما تنفصل عنه لأن أفرادها قد أرغموا على ذلك، وقبل أن يضعوا أيديهم ثانية على هذا العلم عليهم أولاً أن يطوروا علماً جديداً للمجتمع، وأن يفسحوا له المجال لتبرز فعاليته، ومن ثم يصبح هؤلاء الأبناء الحقيقين لعصر العلم، وهم وحدهم القادرون على الدفع بالمسرح إن كان مقدراً له أن يتحرك»^(٥).

إن بريشت على وعى دائم بحاجة المسرح إلى «أن يشترك بالواقع»^(٦)، وذلك بغية الاتصال بأوسع قاعدة

طبيعة خاصة؛ بحيث تصبح فى لحظات محددة قابلة لاختبار الجمهور وفحصه، وذلك فى ضوء تجربته الخاصة؛ كما ينصرف الهدف ذاته فى الوقت نفسه إلى طهية عملية الإخراج؛ فهى يجب أن تتسم بالشفافية فى توظيفها المفردات الفنية (...). إن المسرح الملحمى يتجه بخطابه إلى قطاعات من الناس لا تفكر طالما لا يوجد ما يدفعها إلى على التفكير. وكان بريشت على وعى دائم بالجمهور، كما كان دائماً ما يدفعهم إلى استخدامهم قدرتهم على التفكير. كما يعد اهتمامه بمحاولة جعل الجمهور يهتم بالمسرح كما لو كان خبيراً به - لكن لدواعٍ تبتعد عن الدواعى الثقافية - تعبيراً عن هدفه السياسى»^(٧).

إن فكرة وجود مسرح يشغل اهتمام الجمهور لكن «لدواعٍ تبتعد عن الدواعى الثقافية» لم تكشف فقط عن تناقص أهمية المسرح وفشله فى تناول قضايا العصر، ولكنها كشفت أيضاً عن وظيفة المسرح باعتباره مؤسسة اجتماعية تعكس الإيديولوجيا السائدة، وهى الإيديولوجيا نفسها التى تعضد تلك المؤسسة. وبهذا الشكل، فقد أعاد المسرح الملحمى بث الحياة فى العلاقة بين الخشبة والجمهور، وذلك من خلال سياق سياسى واضح. وهنا يحدثنا بنيامين عن المسرح الملحمى باعتبار أنه «ينقض المصداق الاجتماعى للفكرة السائدة عن المسرح باعتباره تسلية، وذلك بتجريده من هذه الوظيفة التى برزت فى إطار النظام الرأسمالى»^(٨). مما لاشك فيه أن تنظيرات بريشت وممارسته المسرحية تثير قضية الوضع الإيديولوجى للمسرح والمسؤولية السياسية للجمهور، سواء كان ذلك بشكل ضمنى أو ظاهر.

يمثل الإهتمام الذى أولاه المسرح الملحمى بالجمهور جزءاً عضوياً من جميع كتابات بريشت

القديم نفسه من الجمهور. إن هذا الجيل منط به مهمة تقديم المسرح لجمهور «مختلف». وأرى أن الأعمال التي تكتب الآن أصبحت تقترب بنا أكثر فأكثر من ذلك المسرح الملحمي العظيم الذي يتفق والوضع السوسيولوجي الراهن، ولم نجد هذه الأعمال - في محتواها وشكلها - من يستوعبها، سوى بعض القليلين جداً، وهؤلاء لن يسايروا الجماليات القديمة لكنهم سيقضوها»^(٨).

من الجائز أن «الجماليات القديمة» لم تتقوض، إلا أن هجوم بريشت هنا عرى تلك العلاقة الخفية بين المسرح والإيديولوجيا السائدة التي تسانده. لقد سعى بريشت - باعتباره ماركسياً - إلى تأسيس نوع جديد ومعارض من الممارسة الثقافية، وجزء من هذه الممارسة الثقافية وجود نمط جديد من الجمهور، وهو ما كان يمثل جزءاً محورياً من الممارسة المسرحية عند بريشت. وقد كان لقناعاته السياسية تأثير على كل جانب من جوانب «دراماتورجيت»، وذلك حسبما يلاحظ إيرنج فيتشر Iring Fetscher الذي يقول:

«لقد كان بريشت كاتباً عملياً وهذا يرجع إلى كونه منظرًا ماركسياً، فأفكاره ونظرياته لم تنعزل مطلقاً عن الإمكانات الواقعية للمسرح (...). لقد اهتم بريشت فقط بذلك الفكر الذي يمكن تحويله إلى فعل»^(٩).

ويسر لنا العرض الكرونولوجي الذي وضعه «ويليت» Willett في كتابه (Brecht on Theatre) كيف أن أفكار بريشت وفرضياته كانت دائماً في حالة تطور، ولم تشكل أبداً نظرية ثابتة يمكن أن نحكم في ضوءها على العرض. وقد هاجم بريشت بنى لوكاتش نموذج واقعية القرن التاسع عشر، على أساس أن أي منظومة فكرية ترتبط بسياق تاريخي معين لا يمكن لها أن تستمر

من الجمهور. ويوضح بريشت ذلك بقوله إن هذا الهدف لا يتحقق بمجرد التمثيل representation البسيط للواقع على خشبة. ويشير بريشت إلى مسرحية (الأشباح Ghosts) لإبسن ومسرحية (النساجون The Weavers) لهوبتمان Hauptmann (وقد كان لكل منهما ردود أفعال نقدية كبيرة عند عرضها للمرة الأولى) باعتبارهما مسرحيتين لا تقدمان لنا أكثر من سياق عام لمواقف، ولذلك قد يتعلم الجمهور شيئاً، وقد يطرح بعض الأسئلة تتعلق بموقف بعينه، ولكنه لا يبحث في أية علاقة يمكن أن تقوم بين الشريحة الحياتية التي تقدم له وواقعه الاجتماعي الخاص. ويرى بريشت أيضاً أن شخصيات هاتين المسرحيتين لا تتفاعل مع الجمهور «فمشاعر هذه الشخصيات ورؤاها والبواعث التي تحركها تقحم علينا إقحاماً»^(٧). فضلاً عن ذلك، فإن هاتين المسرحيتين تدفمان بالجمهور إلى الاندماج مع الخبرة السيكولوجية للشخصيات، هذا بالإضافة إلى حصر اهتمامه في قضايا ذات طابع أخلاقي وفردى وليس بالقضايا المرتبطة ببنى اجتماعية أشمل. بالإضافة إلى هذا كله، فإن أسلوب التمثيل في المسرح الطبيعي Naturalist يستبعد تماماً أي دور يمكن أن يقوم به الجمهور. وتعليقات بريشت هنا على هاتين المسرحيتين ليست مجرد نقد للشكل الجمالي للمذهب الطبيعي، بقدر ما تمثل تشككاً في الإيديولوجيا الكامنة في الشفرة السائدة، الخاصة بعملية الإنتاج والتلقى الثقافي.

لقد أعلن بريشت في خطاب له، كتبه قبل ظهور كتابه (A Short Organum) بعشرين عاماً، عن عزمه على طرح بديل للمسرح السائد الذي يعتبر - في رأيه - مسرحاً يتبنى معتقدات الصفوة فقط. يقول بريشت في هذا الخطاب:

«لا يعني هذا الجيل من المسرحيين تقديم مسرحيات جيدة أو معاصرة فحسب، وذلك في السياق المسرحي القديم نفسه وفي النمط

تكوين «مسرح البروليتاريا» عام ١٩٢٠، الذى قدم عروضه فى الأزقة والأحياء الصناعية. ومن بين من تركوا أثراً فى بيسكاتور، خصوصاً نظريته فى العرض المسرحي، والتر جروبيوس Walter Gropius ونموذجه عن «المسرح الشامل» Total Theatre. لقد ارتبطت أفكار جروبيوس فقط بالعنصر المعماري فى المسرح، إلا أن هذه الأفكار كانت راديكالية فى طرحها إمكان جعل الخشبة المسرحية تحيط بالجمهور. وقد طور بيسكاتور من هذه المفاهيم، حتى إنه وظف كل الوسائل المتاحة فى المسرح بهدف «وصل المشاهد وصلاً مطلقاً بالمسرحية»^(١٣). وفى حين أن حضور الجمهور كان يؤخذ فى الاعتبار من قبل أى مؤلف أو مخرج باعتباره عنصراً أساسياً فى العملية المسرحية، إلا أن هذا لم يكن كافياً بالنسبة إلى بيسكاتور الذى كان بإمكانه أن يحدد الخلفية السياسية والاجتماعية لنسبة كبيرة من جمهوره، وذلك بشكل يساعده على توظيف حضور هذا الجمهور فى العملية الإخراجية:

«فى العشرينيات من هذا القرن كان بمقدور بيسكاتور استخدام قطاع البروليتاريا من جمهوره، أو - على الأقل - كان هذا القطاع عنصراً إيجابياً فى عروضه، وذلك باعتبار أن هؤلاء كان لهم نشاط سياسى. وهكذا، فعلى الرغم من افتقارهم إلى التدريب المسرحي، فقد سمح لهم بيسكاتور بأن يكون لهم دور فى الفعل الدرامي. وكانت شعارات معينة أو إيماءات أو نبرات خاصة كفيلة بأن تستثير ردود أفعال من قبل الجالسين من اتحاد العمال العام ومنظمة الشباب الشيوعي، وكانت ردود الأفعال تلك متنوعة، ولكنها كانت معروفة مسبقاً إلى حد ما»^(١٤).

ويتضح لنا هنا أن ردود أفعال الجمهور كانت توضع فى الاعتبار فى نص العرض، إما من خلال توقع

فى التواصل مع الجمهور، وذلك فى إطار الظروف المتغيرة للواقع الاجتماعى.

ولم يكن مسرح بريشت، الثوري بطبيعة الحال، أول من عارض شفرات المؤسسات الثقافية وفرضياتها. إن التصريح الذى أعلنه الفيلسوف فى «محاورات مسينجكوف» بقوله: «نود لو نهزم الحائط الرابع»^(١٥) يجعل من جهود بريشت جزءاً من إسهامات عدة ناهضت المذهب الطبيعى. وقد كان مسرح مايرهولد Meyerhold، كما رأينا، بمثابة إرساء لممارسة جديدة تقف على انعكاس الذات Self - reflexive، وهى ممارسة هدفت إلى تقويض عملية التأويل التقليدية التى اعتادها النظارة. ومن بين الإسهامات الأخرى التى ظهرت معارضة للنموذج الطبيعى لإسهامات كل من أيزنشتاين Eisenstein وبيسكاتور Piscator، وكان لكل منهما تأثيره المهم على بريشت.

لم ينبذ بيسكاتور ممارسات المسرح الطبيعى فقط، لكنه نبذ أيضاً ما رآه من «نزعة عاطفية مبالغ فيها عبر عنها التعبيريون»^(١٦). سعى بيسكاتور مثله مثل مايرهولد إلى إعادة تشكيل العلاقة بين الإنتاج والتلقى. ولذلك، فهو أيضاً لجأ إلى استراتيجية وضع الممثلين بين الجمهور. إلا أن مسرح بيسكاتور كان بمثابة أداة سياسية بشكل أساسى، فعرضه المسمى «المادة ٢١٨» (والعنوان هنا يشير إلى قانون مدنى يتعلق بالإجهاض) فضلاً عن أنه أقام من خلاله حواراً مع الجمهور، قد أحرز أيضاً تغييراً سياسياً، وكان الجمهور فى هذا العرض يشارك بتعليقاته كما كان يقدم وجهات نظر معارضة للقانون. وفى نهاية العرض، صوت الجمهور ضد هذا القانون، وأدى هذا العرض إلى مسيرات ومشاعبات فى الشوارع، كما أن بيسكاتور قضى بعد ذلك شهراً فى السجن، وذلك بتهمة التهرب من الضرائب^(١٧).

لقد هدف بيسكاتور - مثله مثل بريشت - إلى جمهور الطبقة العاملة وهو ما أدى به بعد ذلك إلى

«يتناسب والصيغة المادية التي تتبناها الجماليات الجدلية؛ فالصور تكون على صلة مباشرة بالواقع الفعلي، وعن طريق التحكم في هذه الصور من خلال عملية المونتاج يمكن التحكم في الموجودات Objects من خلال منطقي التاريخ»^(١٦). ومن خلال عملية صياغة المونتاج، أمكن لأيزنشتاين تجاوز الواقع السطحي الذي تقدمه الطبيعية، ليقدم لنا الظروف السياسية التي تكمن خلف أنماط العلاقات الاجتماعية المختلفة، وهذا كان له تأثيره الواضح على مسرح بريشت. لقد كان كل ما يبني أيزنشتاين تقديمه هو صورة معنوية ideogram متعددة المعنى، يمكن قراءتها فقط من خلال المجاورة Jux- taposition^(١٧). وهكذا، فالسينما، من وجهة النظر تلك، بإمكانها مخاطبة العواطف من خلال الوصف، كما أن بإمكانها مخاطبة الذهن من خلال العلاقات المجردة بين الأطر المختلفة^(١٨). إلا أن المفارقة التي تنطوي عليها أعمال أيزنشتاين تكمن في أنه يوظف صيغة الإنتاج - التلقي كما يستخدمها الطبيعيون، وذلك لفك شفرة المونتاج بشكل مناسب من الوجهة السياسية، وفي عملية التعامل مع المونتاج من خلال الصيغة الطبيعية Naturalist، وعن طريق استخدام ما يصفه بولان Polan بالتحكم التأثيري المحسوب بدقة في صيغة المونتاج، يمكن لصانع الفيلم أن يقدم لجمهوره فيلماً له - أو يبدو كأن له «السمات الإدراكية نفسها لأكثر الأفلام التسجيلية حياداً»^(١٩). وقد استخدم أيزنشتاين هذا الأسلوب لتوصيل ما أسماه «طروحات إيديولوجية الطابع»، كما نظر أيزنشتاين إلى الفيلم باعتباره بنية تعرض للعلاقة بين مبدع الفيلم ومحتواه بشكل «يدفع بالمشاهد إلى الارتباط بهذا المحتوى بالشكل نفسه»^(٢٠). وفي حين أن أيزنشتاين كان أكثر اهتماماً بجماليات الفيلم من الاهتمام بالعلاقة بين الشكل الفني والجمهور، فقد اتخذ بريشت من الصورة المعنوية ideogram التي وظفها أيزنشتاين نموذجاً له في عرضه الصور الاجتماعية المختلفة، وقد منحت عملية «المنتجة» التي

رد فعل معين من قبل مجموعة اجتماعية محددة، أو من خلال إمداد الممثلين بكل ما يستثير الجمهور. وعلى هذا الأساس، قد يجوز لنا القول بأن بيسكاتور ومعه مايرهولد لم يحررا جمهورهم تماماً، حيث كان يتم ضبط دور الجمهور - ولانقول التحكم فيه تحكماً كاملاً - بينما السلطة الكاملة تمنح للنص وعملية الإخراج الدرامي.

إلا أن مسرح كل من مايرهولد وبيسكاتور له أهميته من زوايا عدة، فضلاً عن التأثير السياسي المباشر، فإن التجارب التي أجراها كلاهما كانت لها أثرها في إماطة اللثام عن الممارسة المسرحية، وتضمينها عناصر جديدة يمكن أن تخاطب قطاعاً كبيراً من الجمهور. ومن ثم، فإن الاتصال الكامل الذي أحدثه بيسكاتور، بين الشفرات الثقافية لكل من المسرح والجمهور، له أهميته الخاصة بالنسبة إلى أية دراسة عن الجمهور. وحديثاً اعتمدت الممارسات المسرحية لبعض الفرق ذات الطابع المعارض (خصوصاً التي تبني اتجاهات نسوية أو التي تعبر عن أقليات إثنية) على مثل هذا الاتصال المباشر. وقام مثل هذه الأنماط المسرحية على استبعاد السلطة وتحدى النماذج التقليدية بشكل ينطوي على وعي ذاتي. وفيما يتعلق بتأثير بيسكاتور على بريشت^(٢١)، يمكن أن نلاحظ أن الممارسة المسرحية عند بيسكاتور أمدت بريشت بالأدوات التي يمكن من خلالها إيجاد أنماط مسرحية للطبقة العاملة وقليلة التكاليف. ففي حين أن بريشت كانت له تحفظاته على الخصوصية السياسية لمسرح بيسكاتور، إلا أنه يمكن القول إن بريشت تأثراً أليماً تأثر بالتقنية التي استخدمها بيسكاتور، وفعاليتها في فحص البنى الاجتماعية.

لا يفوتنا هنا أن نذكر ضمن من أثروا في بريشت ومسرحه الملحمي سيرجي أيزنشتاين وإسهاماته السينمائية؛ وقد عمل أيزنشتاين مساعداً لمايرهولد، إلا أنه هجر المسرح إلى السينما التي رأى فيها شكلاً فنياً

مارسها بريشت في تناوله هذه الصور الاجتماعية، الفرصة للجمهور لاستخلاص مجموعة معان متعددة ومحتملة. وكما يقول، رولان بارت:

«لا يوجد ما يفصل بين المشهد في المسرح الملحمي واللقطة التي يقدمها أيزنشتاين، عدا أن بريشت يقدم اللوحة الدرامية للجمهور لينقدها لا ليتمثلها ويتبناها»^(٢١).

وملاحظة بارت لها أهميتها هنا؛ فإسهامات مايرهولد وبيسكتاور وأيزنشتاين كانت خطوة ضرورية أدت إلى ظهور المسرح الملحمي الذي تجاوز التقاليد المسرحية، في محاولة منه لإيجاد نمط جديد من الجمهور. إلا أن إسهامات هؤلاء الثلاثة لم تؤد إلى تغير جذري في العلاقة بين الخشبة والجمهور؛ فالعرض الفني عند ثلاثتهم كان يقدم للجمهور «ليتمثله ويتبناه» على حد تعبير بارت. إن الإسهام الفني لهؤلاء ارتكز أساساً على محاصرة الجمهور بكل جديد، وهو ما كان له أثره في إحداث ردود الفعل المرجوة من الجمهور. وفي حين أن مسرح بريشت يقوم بتوظيف العديد من التقنيات نفسها؛ فهو يفعل ذلك بشكل تكاملي. يرى بريشت عند نقده للفن الأمريكي كما تنتجه «هوليوود» و«برودواي» أن التجديد في حد ذاته لا يمثل بالضرورة تحدياً لأنماط الإنتاج والتلقي السائدة:

«قد يكون النهج الذي تبسعه «هوليوود» و«برودواي» في تصنيع مشيرات المواطن نهجاً فنياً، إلا أن غاية ما يرمى إليه هذا النهج هو إزاحة الملل الذي يحاصر الجمهور، وذلك من خلال التكرار اللامتناهي لكل ما هو مزيف وأحمق. وقد استخدمت هذه التقنية - أقصد تقنية التكرار - لإثارة اهتمام الجمهور بأشياء وأفكار لا تمثل أى نفع له»^(٢٢).

ويمكن القول إن مايرهولد وبيسكتاور لا يختلفان عن ممارسي الفن في «هوليوود» و«برودواي»، من حيث

الاعتماد على حصار الجمهور حصاراً عاطفياً بشكل كامل، وإن كانا يقصدان دفع الجمهور لاتخاذ فعل سياسي، وهذا ما يختلف عن الدوافع الاقتصادية الخالصة لممارسي الفن في «هوليوود» و«برودواي». إن سعى مايرهولد وبيسكتاور إلى ذلك التحريك الهيسثيري للجماهير (الذي يقف على النقيض منه سعى الطبيعيين إلى السلبية الكاملة من قبل الجماهير) هو ما نبذه بريشت. لقد سعى مسرح بريشت إلى جمهور يشارك في الفعل الدرامي، ولكنه جمهور يتسم بسممة التفكير وعلى حد قول بارت: «جمهور ناقد للمسرح وليس متمثلاً ومتنبئاً له». يتجلى هذا الاختلاف المحوري بين مسرح بريشت والإسهام الفني الذي قدمه الثوريون الثلاثة قبله - مايرهولد وأيزنشتاين وبيسكتاور - في مفهوم «التغريب *Verfremdung*» عند بريشت.

إن مصطلح «الأثر التغريبي *Verfremdungseffekt*» يعد واحداً من طروحات بريشت التي أثارت حولها الكثير من التعليقات النقدية، بل الجدل أيضاً^(٢٣). ومثلما ارتبطت «الدراماتورجيا» البريشتية بالثقافة المعارضة الناشئة وقتها، التي خرجت على الممارسة الثقافية التقليدية، ومثلما تأثرت بها، فإن مصطلح «الأثر التغريبي» لم ينزل عن إسهامات السابقين على بريشت، إن الإرهافات النظرية لهذا المفهوم نجدها في إسهام واحد من الشكلايين الروس، هو فيكتور شك洛夫سكي Shklovsky خصوصاً في تفسيراته لمصطلح آخر يحمل معنى التغريب وهو «defamiliarization» أو «Ostranenie» بالروسية. وي طرح شك洛夫سكي هذا المفهوم باعتباره التقنية التي ندرك من خلالها الأدب باعتباره أدباً؛ إنها الوسيلة التي تصبح خلالها العمليات الإدراكية لدى القارئ (والجمهور) في موضع تحد. إن هذا المفهوم يجعل من «الموجودات *Objects* شيئاً غير مأوف»^(٢٤).

إلا أن مفهوم بريشت عن التغريب *Verfremdung* ليس مجرد نقل للمصطلح الذي صاغه شك洛夫سكي

العمومية أو الطبيعية. ولا يبحث هذا السياق في مجرد الاهتمامات الضيقة سواء كانت جمالية أو سياسية. وهكذا، يتضح لنا جلياً أن جل اهتمام بريشت هو أن يلتفت نظر الجمهور إلى المسرح باعتباره مؤسسة ثقافية، وباعتباره جهازاً مجتمعياً، وهو نفسه ما يعبر عنه بقوله:

«ليس هناك حجر على مناقشة أى تجديد يمكن أن يدخل على المسرح، ولكن شريطة ألا يهدد هذا التجديد الوظيفة الاجتماعية له، ولكننا لسنا ملزمين بأن نناقش أية أنماط من التجديد يمكن أن تهدد تلك الوظيفة، وهذا التهديد قد يحدث بإدماج المسرح بالنظام التعليمي أو بوسائل الإعلام الجماهيرية، وهي جميعاً أجهزة مجتمعية، وظيفته التجديد بالنسبة إليها هي تثبيت أركان المجتمع القائم وليس تغييره - وذلك بغض النظر عن طبيعة هذا المجتمع، جيدة كانت أم سيئة» (٢٨).

إلا أن استراتيجيات التلقي الجماهيرية لا تظهر بوضوح من خلال مفهوم الأثر التفريري، ولعل ذلك يرجع إلى افتقارنا إلى الفهم الصحيح له. وسبب التشويش هنا هو مفارقة أساسها أن التفرير من جهة - باعتباره مسافة بين الجمهور والخشبة - يبدو كأنه يستبعد الجمهور، إلا أنه من جهة أخرى يعد جزءاً من عملية لا يجب أن تتعاقب فيها المشاهد المسرحية بشكل متصل، وذلك حتى تمنح لنا فرصة المشاركة بأحكامنا» (٢٩). ولعل تعليق ستيفن هيث على التفرير من حيث هو عملية يكون مناسباً في هذا السياق:

«ليس التفرير فقط هو عزل المتفرج عن الفعل الدرامي للمسرحية، إنما التفرير أيضاً هو جعل المتفرج جزءاً من عملية التحول مما هو إيديولوجي إلى ما هو حقيقي، من الإيهام إلى الحقيقة الموضوعية» (٣٠).

«Ostranenie» إلى الممارسة «الدراماتورجية» dramaturgical (٢٥). إن استخدام بريشت المصطلح ليس باعتباره مجرد جزء من شفرة جمالية، ولكنه يضعه في سياقه السياسي؛ وهنا يشير فريدريك جيمسون Jameson إلى ذلك بقوله:

«إن القصد وراء الأثر التفريري البريشتي هو قصد سياسي بالمعنى السائد للكلمة، إن القصد منه - كما أكد بريشت مراراً - هو إيقاظ وعيك بأن الموجودات والمؤسسات التي اعتدت التفكير فيها باعتبارها أمراً طبيعياً، ليست في حقيقة الأمر إلا ظاهرة تاريخية: إن هذه الموجودات والمؤسسات جميعاً تعد نتاجاً لعملية التفرير، ومن ثم، فهي تكتسب أيضاً سمة القابلية للتغير» (٢٦).

وهكذا، فمن خلال مفهوم الأثر التفريري يتم «تسييس» العلاقة بين الخشبة المسرحية والجمهور، ولكن بشكل يختلف تماماً عن مسرح كل من مايرهولد وبيسكاتور، وسينما أيزنشتاين. إن طبيعة النص / العرض، التي تقوم على الانعكاس الذاتي، ليست مجرد وسيلة لإبراز قضية سياسية معينة (كما في حالة مسرحية بيسكاتور «المادة ٢١٨») أو وسيلة لاستشارة رد فعل سياسي معين (كما في حالة فيلم «إضراب» لأيزنشتاين)، فضلاً عن أنها ليست - كما تذكرنا سيلفيا هارفي - مجرد محاولة للاقترب من جمهور أعينه الطبيعية البتلة، وذلك من خلال «ذلك النوع الخاص من اللذة الجمالية الناشئة عن إدراك التجاوز الذي يحوزه النص / العرض لشفرات ومحرمات جمالية معينة - وتلك اللذة الجمالية تقدم لجمهور على درجة عالية من التعليم» (٢٧). إن إبراز بريشت العملية المسرحية وإرساءه مبدأ التفرير في العلاقة التواصلية بين الخشبة والجمهور، يحيط بهما سياق يبحث في طبيعة العلاقات الاجتماعية التي يتم قبولها عموماً باعتبار أن لها سمة

Gardner بين تأكيد بريشت أهمية إشراك الجمهور،
والنماذج الراديكالية الخاصة بعملية التواصل يقول:

«إن «متلقى» أية «رسالة» ليس سلبياً على الإطلاق ولكنه منتج فعال للمعنى، ولعل إحدى الوظائف الإيديولوجية لأجهزة الإعلام البرجوازية هي إغفال هذه الحقيقة. فالعلاقات الاستهلاكية في السينما على سبيل المثال تحاول اختزال عملية خلق المعنى التي يقوم بها الجمهور في أضيق الحدود» (٣٣).

لقد قاوم مسرح بريشت فكرة وجود عملية إدراكية واضحة وثابتة، وبدلاً من ذلك يحدد مسرح بريشت هذه العملية فقط في إطار الموضوعات والشفرات التي تشكل خطاب إيديولوجيا معينة. وليس بالضرورة أن يتلاقى الأساس الإيديولوجي لمسرحية ما بإيديولوجيا الجمهور (أو بإيديولوجيا المؤدين والفرقة المنتجة للمسرحية)، ولكن ذلك التفاعل بين هذه الإيديولوجيات هو الذي يخلق العرض ويشكله. ولعل تأكيد بريشت الخبرة المسرحية باعتبارها عقداً له سياقه الإيديولوجي هو ما جعله يشار إليه بالبنان باعتباره منظراً ثقافياً ذا توجه سياسي. وفي هذا السياق، تنكر جانيت وولف Janet Wolff مبدأ «الاستقلال الجمالي» aesthetic autonomy، وتستبدله بأطروحات بريشت التي تخلق علاقات بين العرض والجمهور، من جهة، والمجتمع والثقافة والإيديولوجيا، من جهة أخرى:

«من بين العوامل العديدة التي تحدد طبيعة الجمهور الممارسة الثقافية وطبيعتها بشكل عام في مجتمع ما ... والإيديولوجيا العامة لهذا المجتمع بقطاعاته المختلفة، وكذلك النمط العام لعلاقات الإنتاج والتلقى في هذا المجتمع. بكلمات أخرى، إن إمكان تلقى

إذاً فالتغريب «displaces» يعزل إدراك الجمهور عن أحداث الخشبة، ولكنه في الوقت ذاته يسعى إلى إيجاد علاقة تفاعلية مشتركة بين الجمهور والخشبة. وفي حوار مع الكاتب المسرحي فريدريش وولف Fredrich Wolf يؤكد بريشت رفضه هذا العزل المطلق للجمهور، في حين أن «الأثر التغريبي» ينكر عملية تقمص الشخصية (سواء حدث هذا من قبل الجمهور أو الممثل)، فإنه لا ينكر وجود العاطفة، وفي ذلك يقول بريشت:

«ليس صحيحاً القول بأن المسرح الملحمي (وهو ليس بهذه الدرجة من التبسيط) بحيث يكون «مسرحاً غير درامي» كما يدعى البعض) يقوم على شعار «العقل في جانب والعاطفة والمشاعر في جانب آخر». إن المسرح الملحمي لا يستبعد العاطفة، ولا سيما مشاعر الإحساس بالعدالة، والحرية والفضب الذي يستند إلى ما يبرره، وهو يحاول استثارة هذه المشاعر في الجمهور وتعزيزها» (٣١).

وعلى الرغم من سوء الفهم الذي أحاط بمفهوم الأثر التغريبي، فإن إسهامات بريشت طرحت عدداً من المنطلقات التي تتعلق بدراسة الجمهور في المسرح.

إن هذه الإسهامات أسست ممارسة مسرحية متطورة تهتم بعملية الإنتاج والتلقى، وذلك بشكل واع. ومن ثم أصبح العرض في هذا السياق خبرة تبادلية بعد أن كان منحصراً في النظرة إلى الجمهور باعتباره يناط به دور المتلقى فقط. وهكذا، أصبح للجمهور نشاط ودور يؤديهما، وأصبح يمثل محوراً للعملية الدرامية. وهذه الإسهامات لم تشجع فقط على إيجاد مشاهد من نوع جديد، «مشاهد يلعب دور الممثل حالما ينتهي العرض» - على حد قول ألتوسير (٣٢)، بل وضعت أيضاً النموذج السائد للعلاقة التواصلية بين الخشبة والجمهور موضع التساؤل. وفي المقارنة التي يجريها كارل جاردنر Carl

الفترة بدأ يبرز اهتمام المسرحيين بالجمهور، من حيث هو عنصر أساسى فى الظاهرة المسرحية^(٣٥).

وقبل أواخر السبعينيات فى بريطانيا، بدأت مسرحيات بريشت تستعيد مكانتها بوصفها نصوصاً كلاسيكية. وفى عام ١٩٧٦ قدم المسرح القومى عرضاً يعرض لأثر بريشت فى المسرح الإنجليزى. وفى عام ١٩٨٠ قدم عرض (حياة جاليليو The Life of Galileo) على مسرح «الأولمبييه».

أما الجدل الأكاديمى الذى ثار حول مفهوم «التغريب» الذى طرحه بريشت، فقد ركز فى معظمه على مشاركة الجمهور فى العملية المسرحية. وترى دانا بولان أن وظيفة فكرة «المسافة» هى إبراز حقيقة أن أنماط التلقى دائماً ما تحددها الإيديولوجيا، فضلاً عن إبراز حقيقة أخرى وهى أن مسرح بريشت يقوض تلك الصيغة الاجتماعية اليقينية التى يتعامل بها الناس مع المنظر المسرحى. وتدلل بولان على فكرة المسافة من خلال نموذج لعمل فنى، هو فيلم (تقرير Report) لبروس كونر Bruce Conner. ففى هذا الفيلم، يقدم كونر كل الأحداث التى أحاطت بعملية اغتيال كيندى، ولكنه لا يقدم حدث الاغتيال ذاته؛ فالأحداث فى الفيلم تمضى حتى نصل إلى لحظة الاغتيال فتختفى الصورة السينمائية، حيث يقتصر كل ما يصلنا على صوت لنشرات الأخبار قادم عبر الراديو. وكما نلاحظ بولان، فإن ما يؤكد هذا الفيلم أننا لا نعرف أبداً الأحداث ذاتها، ولكن كل ما يصل إلينا هو التغطية الإعلامية لهذه الأحداث^(٣٦). والفكرة نفسها تجدها فى مسرحية (برافدا Pravda) لهوارد برينتون Brenton ودافيد هير Hare، التى تتناول التقارير الصحفية باعتبارها وسيطاً بين الحدث وتلقيه، والفكرة التى يؤكدها الكاتبان فى هذه المسرحية أن الحقيقة دائماً تصل إلينا من خلال اعتبارات اجتماعية واقتصادية وسياسية، وأنه لا مفر للحقيقة (كما تتمثل فى شخصية أندروماي) من أن تقدم تنازلات أمام

ثقافة راديكالية أو «سالبية» يحدده الأساس الاقتصادى، والطابع الذى تتميز به الإيديولوجيا العامة والإيديولوجيا الجمالية فى مرحلة ما من مراحل تطور المجتمع^(٣٧).

فضلاً عن الأثر الذى أحرزته نظرية بريشت، فقد كانت مسرحياته عاملاً جوهرياً فى خلق وتطوير مسرح معارض حديث. ففى الولايات المتحدة قدمت عروض تعد علامات فى التاريخ المسرحى هناك، مثل عرض (فى أدغال المدن In The Jungle of the Cities) وعرض (الإنسان هو الإنسان Man is Man) الذى قدمته فرقة المسرح الحى. أما فى بريطانيا، فقد أصبحت مسرحيات بريشت تمثل نموذجاً يحتذى، وذلك من خلال أعمال جون ليتلود Littlewood وإيوان ماك كول McColl، وأيضاً على إثر عروض فرقة «برلينر إنسامبل» التى قدمت فى لندن عام ١٩٥٦. وما لاشك فيه أن تاريخ تأثير بريشت فى بريطانيا أدى إلى تأصيل نظام العلاقات الثقافية الذى تحدث عنه وولف؛ فبعد زيارة عام ١٩٥٦ التى قامت بها فرقة بريشت، أصبح هناك اتجاه عام نحو النموذج البريشتى. إلا أن المحاولات المسرحية الإنجليزية الأولى فى هذا الاتجاه (ومنها مسرحية «لوثر Luther» لجون أوزبورن على سبيل المثال) لم تكن إلا مجرد انعكاس للملامح السطحية للمسرح الملحمى؛ ذلك فى حين أن الكتاب الذين حاولوا ترجمة المحتوى السياسى للمسرح الملحمى فى صيغة إنجليزية (ومثالنا على ذلك مسرحية «الليلة الأخيرة لأرمسترونج» Arm- strong's Last Goodnight لمؤلفها جون آردن Arden) لم تلق مسرحياتهم قبولاً كبيراً، بل كثيراً ما كان يساء فهمها ومن ثم، فقد ألصق بإدوارد بوند Bond لقب «بريشت بريطانيا»، على سبيل الذم لا المدح. ولم تفهم نظرية بريشت فهماً صحيحاً، ولم تلق عروض مسرحياته نجاحاً كبيراً، إلا بعد فترة طويلة من الزمن ظهرت خلالها ممارسة مسرحية معارضة فى بريطانيا. وإبان هذه

ذات طابع ثقافى بالمعنى الشامل. وتؤكد سيلفيا هارفى
Harvey هذا الربط بقولها:

«تحدد القدرة على فك شفرة ممارسات ثقافية
معينة فى إطار السياق الثقافى والمجتمعى.
وكما ينظر لعملية الإنتاج والتلقى
الثقافيتين بشكل مؤسسى، يجب النظر
للقراءة بالرؤية ذاتها؛ فالقارئ يتعامل مع
النص من خلال مؤسسة أو سياق قرائى
معين. ومن ثم، فإن كل من يقوم بعملية
الإنتاج الثقافى عليه أن يضع فى الاعتبار
العلاقة بين الطبقة الاجتماعية والكفاءة
القرائية، وإلا فإن إنتاجه يكون فى
الفراغ»^(٤١).

وتعد نظرية استجابة القارئ هى المنوطة ببحث
عملية القراءة من خلال رؤية مؤسسية.

نظرية استجابة القارئ

إن مصطلح «استجابة القارئ» تم سكه استجابة
للتطورات النظرية الحادثة فى مجال العلاقة بين النص
والقارئ. بدأ هذا الاهتمام الهائل بعملية القراءة فى
أواخر الستينيات واستمر خلال السبعينيات. ونتيجة لهذا
التطور الكبير فى هذا المجال، أصبح مصطلح «استجابة
القارئ» مصطلحاً عاماً يشير إلى اتجاهات متباينة إزاء
تلقى النص. إلا أنه، على الرغم من توالى نشر دراسات
ترتكز حول «القارئ» و«القراءة»^(٤٢)، فنظرية استجابة
القارئ لم تعد تشغل مكاناً كبيراً فى النظرية النقدية
اليوم. ومن ثم، يمكن النظر إليها الآن باعتبارها حركة
نقدية لها سياقها التاريخى المتمثل فى الظروف التى
شكلت مرحلة أواخر الستينيات، سواء فى الدوائر
الأكاديمية أو فى السياق العام، وهى ظروف شكلت هذه
الحركة النقدية وأسهمت فى تطورها. وقد أظهرت
الطروحات النظرية لما بعد البنيوية محدودة منحنى استجابة

تسلط الإيديولوجيا، ولا تقدم مسرحية (برافدا) للجمهور
مثلها مثل فيلم (كونر)، التفسيرات التقليدية التى
اعتادها فى العروض الأخرى.

وهكذا، فإن تأثير جهود بريشت ظهر فى اتجاهين
أساسيين: أولاً أظهر بريشت أن المؤسسات الإعلامية هى
دائماً طارئة؛ بمعنى أن وجودها مشروط. كما أبرز فكرة
أن الجمهور دائماً ما يكون فى موضع المساءلة من قبل
الإيديولوجيا^(٣٧). وما كشف عنه بريشت يصبح بعد
ذلك جوهر نظرية السينما والمسرح الراديكاليين. ومن ثم،
فإن سعى ناقدة مثل كلير جونستون Claire Johnston
إلى إيجاد ثقافة سينمائية ماركسية إنما يؤكد العلاقة بين
الفيلم السينمائى والجمهور، وهى العلاقة التى توجد فى
إطار من الخصوصية التاريخية والمؤسسية، وهى العلاقة
ذاتها التى يجب الارتكان إليها فى عملية الصراع
الإيديولوجى^(٣٨).

أما فى مجال المسرح، فبرى كريس رولانس Chris
Rawlence أن الممارسة المسرحية للفرق المسرحية المختلفة
يجب أن «تكون بمثابة العامل المساعد الذى يشحذ
ذاكرة جمهور الطبقة العاملة حتى تحتفظ هذه الذاكرة
دائماً بإمكانات هذا الجمهور السياسية والثقافية»^(٣٩)،
وهكذا، فإن ردود أفعال الجمهور تتشكل بالضرورة
بواسطة نظام عام من العلاقات الثقافية، وذلك فى أية
عملية إنتاج وتلق. وهكذا، فإن ظروف الإنتاج المادية
- فضلاً عن طريقة تناول العالم المادى فوق الخشبة -
توجه عملية التلقى الجماهيرى^(٤٠).

إن أعظم إسهامات بريشت على الإطلاق هو
تجسيده الدهر المنتج والفعال الذى يمكن أن يقوم به
جمهور المسرح، فضلاً عن أنه يضع هذا الدور فى سياقه
الإيديولوجى. كما ربط بريشت بين التلقى الجماهيرى
وعملية الإنتاج؛ فهو يرى أن أى بحث فى التلقى يجب
أن يبحث فى عملية الإنتاج، ومن ثم يبحث فى قضايا

فيها إيديولوجيا الأوساط الأكاديمية وممارساتها للهجوم، ليس من الصعب أن نفهم الأسباب التي أدت إلى انتشار نظرية أخرجت النفوذ خارج الأوساط التقليدية، وذلك لصالح عملية أكاديمية ذات طابع يقوم على المساواة.

وفي أمريكا الشمالية، ظهرت نظرية استجابة القارئ بوصفها نوعاً من رد فعل معارض لسيطرة «النقد الجديد»، خصوصاً كما تبلور في الطرح الذي صاغه كل من ويمسات Wimsatt وبيردزلي Beardsley في مصطلح «المغالطة التأثيرية Affective Fallacy»، وذلك على حد قول جين تومبكينز Tompkins في مقدمة لكتاب لها بعنوان (نقد استجابة القارئ - Reader Response Criticism) - وتظهر ماري لويز برات Pratt هذه العلاقة بين نظرية استجابة القارئ والنقد الجديد بقولها:

«غالباً ما ينظر إلى نشأة النقد الجديد باعتبارها جزءاً من تحول عام في الوسط الأكاديمي؛ من التركيز على المعرفة الموسوعية إلى التركيز على المعرفة من حيث هي تقنية ومنهج في الوقت ذاته. وبعد النقد الجديد عاملاً فاعلاً في هذا التحول، كما يعد رد فعل «بيداجوجي» له. أما نقد استجابة القارئ بشكله النظري و«البيداجوجي»؛ فقد سلط الضوء على معرفة الذات وملاحظتها، كما سلط الضوء أيضاً على مصداق المعرفة الشخصية والحسية»^(٤٤).

تعكس الإرهاسات الأولى للدراسات الخاصة باستجابة القارئ، مثل كتاب «فيما يخص بالقراء With Respect to Readers» عام ١٩٧٠ حجم الثورة النقدية المفتقدة التي يصبح بمقدورها الإطاحة بسيادة النص. وعلى الرغم من أن والتر سلاتوف Slatoff (مؤلف هذا الكتاب) كان ضد التحديد النظري، فإن كتابه عرض

القارئ، وإن كان هناك دراسات مختلفة تقدم بعض النماذج المفيدة لهذه النظرية؛ على الأقل توجد بعض ردود الأفعال إزاء اهتمام هارفي Harvey بما أسمته «جهاز القراءة apparatus of reading». رغم ذلك، فإنه لم يكن للاهتمام الحادث بدور الجمهور من قبل منظري الدراما أن يظهر لولا وجود هذه الظروف التي قدمتها نظرية استجابة القارئ.

تصف سوزان سليمان Suleiman في مقدمتها لكتاب «القارئ في النص (The Reader in The Text)» - وهو مجموعة مقالات أخذت عنواناً فرعياً هو «مقالات في الجمهور والتأويل» - الاتجاه العام في العلوم الإنسانية نحو «انعكاسية الذات self reflexivity»، وهو اتجاه يعيد طرح مسألة المنهج في العلوم الإنسانية ودور الباحث في تناوله وتحديد موضوع دراسته^(٤٥). ومفهوم «انعكاسية الذات» - كما تقول سليمان - يقابله مفهوم آخر ظهر في العلوم الطبيعية مع بدايات هذا القرن، هو مفهوم النسبية والشك. بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا المفهوم - بظهوره في العلوم الإنسانية - وجه الاهتمام إلى ظاهرة النص. ومن ثم، نجد رواية مثل رواية (زوجة الملازم الفرنسي The French Lieutenant's Woman) المنشورة عام ١٩٦٩ لجون فاولز Fowles ومسرحية (إهانة الجمهور Offending the Audience) عام ١٩٦٦ لبيتر هاندكه Handke، تشكّلان مثالاً لأعمال فنية وضعت دور الجمهور في الاعتبار، ومن ثم وجهت الانتباه إلى أهمية وجود نظرية يكون لها التوجه ذاته. فضلاً عن ذلك كله، فإن الأحداث السياسية التي ظهرت أواخر الستينيات أدت إلى ظهور بوادر لنظرية استجابة القارئ؛ ففي تلك الفترة كان للتحدى الذي لقيته الممارسات الاجتماعية والسياسية السائدة صدها الواسع في المؤسسات الأكاديمية، كما برزت ضغوط كثيرة تطالب بالتغيير في شتى صوره، وليست أحداث عام ١٩٦٨ التي وقعت في باريس إلا مثالاً واضحاً على ذلك. وفي فترة تعرضت

وتتبع القضايا التي سادت الدراسات النظرية الخاصة بنظرية استجابة القارئ بعد ذلك.

إلا أن سلاتوف يعترف بأن كتابه لا يعرض لجانب مهم من جوانب القضية، وهو ردود أفعال العقل الباطن باعتبارها جزءاً من خبرة الفرد في إدراكه النص، ومن ثم يوجه القارئ إلى كتاب نورمان هولاند Norman. N. Holland المسمى (ديناميات الاستجابة الأدبية The Dynamics of Literary Response) عام ١٩٦٨، ويمثل هذا الكتاب مع غيره من أعمال هولاند الأخرى إسهاماً له دلالة في مجال نظرية استجابة القارئ؛ وذلك لأن هذه الكتابات أسست لمنحى جديد في دراسة فعل القراءة يعتمد على الذاتية والتحليل النفسي. وجدير بالذكر أن نظرية التحليل النفسي - خصوصاً ما قدمه فرويد - أدت إلى اهتمام بعض ممارسي المسرح بنوع من الدراما يسعى للتعبير عن مكونات العقل الباطن.

يظهر اهتمام فرويد بفكرة «استجابة الجمهور» عند مناقشته مسرحيتي (هاملت) و(أوديب ملكا). يكمن نجاح مسرحية (أوديب) - وفشل العديد من التراجيديات الحديثة - كما يرى فرويد في تقديمها بطلاً يعيش أمه ويصاب بمشاعر الغيرة من والده، وهذه سمة عامة لمرحلة الطفولة المبكرة. ومن ثم؛ فالتأثير الذي تسعى المسرحية إلى إحداثه هو استثارة التطهير الأرسطي في الجمهور. وفي هذا السياق يكتب فرويد قائلاً:

«عندما يسلط الكاتب الدرامي الضوء على الذنب الذي اقترفه أوديب، فهو في الوقت نفسه يحرضنا على الدخول إلى عقولنا الباطنة التي يمكننا أن نجد فيها بقايا لدوافع أوديب نفسها، وإن كانت مكبوتة»^(٤٥).

ومن خلال «المماسفة» distancing المزدوجة التي تحدثها القصة الخيالية لسوفوكليس، وأداء الممثل الذي يقوم بدور أوديب، يتطهر الجمهور من عقدة أوديب.

وتتخذ مسرحية (هاملت) - كما يراها فرويد - المسار نفسه، وذلك على الرغم من أن دوافع البطل في هذه المسرحية تبقى مكبوتة كما نجدتها في واقع الحياة. ويرى فرويد أنه من الضروري بالنسبة إلى الشكل الدرامي عدم تسمية هذه الدوافع، وذلك «حتى يبقى المتفرج دائماً في حوزة عاطفة التطهير، ولا يقف خارج الأحداث مقيماً إياها من بعيد»^(٤٦). وتساعدنا نظريات هولاند في القراءة - بارتكازها على إسهامات فرويد - في دراسة بعض جوانب خبرة الجمهور المسرحية. يبدأ هولاند طرحه في كتابه (ديناميات الاستجابة الأدبية) بالسؤال التالي: ما العلاقة بين الأنساق التي يجدها القارئ في النص بشكل موضوعي وخبرته الذاتية بهذا النص؟ تتمثل المرحلة الأولى من مراحل تطور نموذج هولاند - وهو نموذج يقوم على التحليل النفسي - في أنه يرسى تصوراً مفاده أن كل النصوص تنطوي في جوهرها على «نسق خيالي محوري»؛ وهذا الخيال عامة يكون مصدراً للتشتت واللذة في آن، ولكن من خلال عاملى الشكل والمعنى يمكن التعديل في هذا الخيال بحيث يختزل التشتت^(٤٧). في تحليله التقنية الدرامية عند كل من بريشت ويونسكو، يرينا هولاند كيف يخلق القسارئ المعنى، بل قبل ذلك كيف يكون في حاجة إلى خلق المعنى. على حد قول هولاند، تعمل الطبيعة الميتامسرحية لدراما بريشت على إبراز تشكك الجمهور ولا يقينه. أما في حالة يونسكو، فهو لا يقدم لجمهوره شيئاً يمكن أن يصدق، وهذا يخلق في الجمهور حاجة ما يسعى إلى إشباعها من خلال «قدرته على حل المشكلات»؛ وهذه الحاجة إلى المعنى - كما يرى هولاند - تسمح للقارئ «بامتلاك محتوى النسق الخيالي»^(٤٨).

تشارك هذه الدراسة الأولى لهولاند كتاب سلاتوف في عدم جرأتها على الاستبعاد الكامل لمفهوم موضوعية النص، وإن اختلفت الأسباب في كل حالة. ومن ثم، تقوم هذه الدراسة على فكرة التعايش بين النص والقارئ

ذوى المكانة المهمة فى هذا القرن الذين شاركوه توجهاته، والمثال الواضح لهؤلاء نجده فى أنطونان آرتو Artaud؛ ففى «المانيفستو» الأول الذى يطرحه آرتو بخصوص مسرح القسوة بقر:

«لن يستعيد المسرح نفسه مرة أخرى، ولن يصبح قادراً على تشكيل وسائط إيهامية حقة، مالم يمد جمهوره بما أسميه التقطير الصادق للأحلام، بمعنى أن ما يقدم للجمهور لا يقدم له على أساس إيهامى مطلق ولكنه يجب أن يشتبك مع مستوى البناء الداخلى له»^(٥٢).

وسعى آرتو أيضاً - ضمن ما سعى إليه - إلى نبذ ما أسماه «بالالتصاق الأحق بالنص»، وذلك من أجل استعادة المسرح باعتباره خبرة مباشرة بالنسبة إلى كل من المؤدين والجمهور. ولكى يتجاوز آرتو التأثير البسيط والساذج الذى يمكن أن يحدثه العرض، سعى إلى ما أسماه «بمسرح المؤثرات»، وهو مسرح «يعيد عقد الصلة بين الخشبة والجمهور، بشكل يجعل الجمهور يرى حياته بخصوصيتها فى العرض، ومن ثم علينا أن نسمح للجمهور بأن يندمج مع العرض فتلتقى أنفاسه ونبضاته بأنفاس ونبضات المؤدين بل بكل ما فى العرض»^(٥٣). وعلى الرغم من أن رؤية آرتو - على حدتها وقوتها - لم تجد ما يقابلها من ممارسة مسرحية لها الحدة والقوة نفسها، فإن أفكاره تلقفها بعض المسرحيين الآخرين، وهكذا استمر السعى نحو خلق مسرح يخاطب «المستوى الداخلى للجمهور» وأوضح مثال على السعى نحو هذا النمط من المسرح نجده فى مسرح جيرى جروتوفسكى Grotowski، فضلاً عن أن الجهود السابقة لكانتور وبعض مشرووعات مالينا Malina وبيك Beck، هذا بالإضافة إلى عروض بيتربروك، أظهرت اهتماماً ماثلاً بما أسماه آرتو «المستوى الداخلى للجمهور». وفى السياق نفسه، وعن تصويره الشخصى لطبيعة المسرح،

الذى على أساسها يخبرنا هولاند أن كلاً من النص والقارئ يملك نسقاً خيالياً محورياً، وما معنى النص إلا نتاج للتفاعل بين هذين النسقين. عندما أصبح نقد (استجابة القارئ) مألوفاً لدى النقاد والأكاديميين، بطلت الحاجة إلى الموازنة بينه وبين النقد الجديد. ومن ثم، اختفى الجدل المتمحور حول الموضوعى والذاتى، وحلت محله قضايا أخرى وهذا ما نجده فى أعمال هولاند التالية التى بدأت تتوجه توجهاً مخالفاً لنموذجه الأول. ولذا، نجده يقول إن النسق الخيالى الذى يقوم عليه النص (الذى تحدث عنه سابقاً) إنما هو من صنع القارئ. وهكذا، فالتأويل يصبح هو الوظيفة الكاملة للقارئ، وذلك من خلال ما يصفه هولاند «بتيمة الهوية an identity theme». ولذا، فإن التأويلات المختلفة للنص هى نتاج «لتيمات الهوية» المختلفة للنقاد^(٥٤)، وهذا ما يعبر عنه بقوله:

«إن الهوية تعيد خلق نفسها وإبداعها... بمعنى أننا جميعاً أثناء عملية القراءة نستخدم العمل الأدبى بوصفه وسيلة لترميز أنفسنا وإعادة طرح ذواتنا. إننا من خلال النص نشترك مع أنساقنا الداخلية؛ ولكننا فى الوقت ذاته نتفاعل مع العمل الأدبى فنجعله جزءاً من تركيبنا النفسى، كما نجعل أنفسنا جزءاً من العمل الأدبى - وهذا كله يحدث أثناء عملية التأويل»^(٥٥).

إلا أن واحدة من المشكلات التى تسترض نظرية هولاند - كما يشير إلى ذلك ستيفين ميلو Mail-loux^(٥٦) - هى عجزها عن تفسير وجود وجهات نظر مشتركة إزاء النص الواحد، وذلك على الرغم من امتلاكنا جميعاً تيمات الهوية المتفردة التى تنعكس فى قراءتنا للنصوص الأدبية. لكن على الرغم من أنه قد ينظر لكتابات هولاند على أنها كتابات هامشية، وذلك من قبل نقاد الأدب، فإن هناك عدد من ممارسى المسرح

خلال فكرة «يوم اليقظة»، وهي العملية النفسية نفسها التي يبرز فيها المتفرج. وتكمن أهمية بحث ميتز، في إبرازه ضرورة مشاركة نظرية التحليل النفسي في هذا المجال، وذلك للتعلم الفجوات التي تتعلق بفهمنا العملية الإدراكية.

في حين أن نظرية هولاند تقوم على وجود ما أسماه بـ «تيمة الهوية للفرد المتلقى»، فإن نظرية ستانلي فيش تبنى في أساسها على مفهوم آخر هو مفهوم «الجماعة التأويلية interpretive community». ومثله مثل هولاند وسلاتوف، كان فيش Fish حريصاً في أعماله الأولى على استبعاد النقد ذي التوجه النصي الخالص. وقد كان مفهومه عن «الأسلوبية التأثيرية» Affective Stylistics هو الذي حول الانتباه عن «السياق المكاني لصفحة ما في عمل أدبي بما تحتويه من تركيبات وأنساق إلى السياق الزماني لذهن المتلقى وخبراته»^(٥٦). ويتركز فيش في هذه المرحلة من مراحل تطوره النظري على مفهوم القارئ العليم informed reader، الذي يتحدد من خلال كفاءة القارئ اللغوية ومعرفته الدلالية الناضجة وكذلك كفاءته الأدبية. لكن النص يبقى في هذه المرحلة ذلك الكيان الموضوعي الذي يتحكم في القارئ بشكل ما، حتى وإن كان هذا القارئ عليمًا. وينتقل فيش بعد ذلك للحديث عن اللغة باعتبارها تتشكل من خلال خبرات أولئك الذين ينتجونها وتوجهاتهم، والأدب في إطار هذه النظرة هو لغة «عادية» تسبغ عليه إطاراً خاصاً^(٥٧).

أدت النتائج التي توصل إليها فيش، فيما يخص اللغة، إلى أكثر أطروحاته النظرية تأثيراً، وهو مفهوم «الجماعة التأويلية»، ويقول عنه فيش:

«تتكون الجماعة التأويلية من أولئك الذين يشتركون فيما بينهم في مجموعة الاستراتيجيات التأويلية التي لاتتعلق بقراءة

يكتب جروتوفسكي قائلاً: «يقع اهتمامنا على المتفرج الذي يملك حاجات روحية حقيقية والذي يرغب حقاً - من خلال اصطدامه بالنص - في تحليل ذاته»^(٥٨). ولعل ما يقوله جروتوفسكي هنا يقترب بدرجة كبيرة مما ذكره هولاند، بخصوص تفاعل القارئ مع العمل الأدبي وإدماجه في تركيبه النفسي، وجعل نفسه جزءاً من هذا العمل.

وقد أظهرت عمليات التلقى المشوشة لتلك العروض التي تسعى إلى استثارة «تيمة» تيمات الهوية لدى الجمهور، أن الجمهور أحياناً ما يقاوم عملية الاستثارة تلك، هذا فضلاً عن أن بعض العروض قد ينزع إلى أن يعكس «تيمة الهوية» لدى مخرجها أكثر من نزوعه إلى تنشيط وبث الحياة في المستوى الداخلي للجمهور.

ومن بين الإسهامات المتميزة في مجال استجابة القارئ / المتفرج، ما طرحه كريستيان ميتز Metz في مقال له بعنوان: «The Fiction Film and its Spectator: A Metapsychological study» نشر عام ١٩٧٦. ويؤسس ميتز بحثه على نظرية الأحلام عند فرويد، وتظهر أطروحته أن ما وصل إليه هولاند، بخصوص العالم الخاص للقارئ، يمكن أن ينطبق بشكل ما على نموذج العلاقة التواصلية التي نجدها في المسرح. والسؤال المحوري الذي يطرحه ميتز هو: كيف يمكن للمتفرج أن يقوم بعملية التحول الذهني؛ تلك التي تنقله من مجموعة المعطيات الإدراكية المتمثلة في الانطباعات المرئية والصوتية التي توجد أمامه، إلى تشكيله عالماً خيالياً غير حقيقي. وهي النقلة الذهنية نفسها من دال له سمة الحقيقة الموضوعية إلى مدلول تخيلي ولكن حقيقي، من الناحية السيكلولوجية^(٥٩). وعلى الرغم من أن تساؤل ميتز ينصرف أساساً إلى متفرج السينما، فإن العلاقة ذاتها نجدها بين متفرج المسرح والعالم الذي يقدم له على الخشبة. ويطرح ميتز إجاباته عن التساؤل السابق من

النصوص (بالمعنى التقليدي)، ولكن التي ترتبط بدرجة أكبر بكتابة النصوص والسمات الخاصة بهذه العملية. بكلمات أخرى، إن الاستراتيجيات يكون وجودها سابقاً على فعل القراءة، ومن ثم فهي تحدد شكل المادة المقروءة، والعكس ليس بالصحيح كما هو شائع^(٥٨).

وفي إطار مفهوم «الجماعة التأويلية» لاتصبح كل التأويلات المحتملة لنص ما مقبولة، ولكن بعضها يستبعد، وذلك لأن هذه التأويلات المستبعدة كانت نتاجاً لاستراتيجيات تأويلية تكونت خارج إطار الاستراتيجيات التأويلية التي أقرتها المؤسسات الأدبية؛ إلا أن هذه المؤسسات التي تنطوي بالطبع على جماعات تأويلية قابلة للتغير؛ فالجماعات التأويلية ليست من الثبات بحيث تعبر عن وجهات نظر معينة وثابتة، ولكنها من الحركة بحيث تعبر عن استراتيجيات تأويلية مختلفة تتبناها ثقافات أدبية متباينة وفي سياقات زمنية مختلفة.

إن التحليل التسبعي diachronic لتلقى العروض المسرحية يؤيد مفهوم فيش عن «الجماعة التأويلية»، ومثالنا الواضح على ذلك هو تاريخ تلقى مسرحية (حفلة عيد الميلاد The Birthday Party) لهارولد بنتر Pinter. فعند عرض هذه المسرحية للمرة الأولى عام ١٩٥٨ في لندن، على مسرح «ليريك هامرسميث»، ظهر تعليق الناقد الدرامي لمجلة «التايمز» بنيرة شابها عدم الحماس قائلاً: «إن الأثر الذي يحدثه فينا السيد، بنتر Pinter ليس بالأثر الكوميدي ولا هو بالمفزع. إن هذا الأثر ليس أكثر من لغز محير، ولا يسعنا بعد فترة قليلة من بداية العرض إلا أن نودع هذا اللغز والإحباط يملؤنا»^(٥٩). وقد امتد هذا الإحباط وتلك الحيرة التي أصابت هذا الناقد إلى عامة الجمهور، وهو ما جعل المسرحية لاتقدم أكثر من بضعة عروض قليلة بعد ذلك. على النقيض من ذلك، فإن العروض التي قدمت لهذه المسرحية في كل من

أكسفورد وكامبريدج (وهي عروض سبقت عرض لندن في العام نفسه) استقبلت بحماس شديد من قبل جمهور يرجع تكوينه - جزئياً - إلى الوسط الأكاديمي المحيط في هاتين المدينتين. ولذلك، فقد كان الجمهور في هاتين المنطقتين أكثر وعياً بالتراث الطليعي للمسرح الأوروبي الذي تقوم عليه مسرحية بنتر، بالإضافة إلى ذلك، فإنه عند إعادة تقديم المسرحية نفسها على مسرح «الدويتش» Aldwych بلندن، بعد ست سنوات، أحرزت نجاحاً كبيراً، واستمر عرضها فترة طويلة. وفي ١٨ يونيو ١٩٦٤ كتب معلق التايمز قائلاً: «تعد مسرحية حفلة عيد الميلاد نصاً أصيلاً يعبر عن الدراما الإنجليزية الحديثة، وإن كان «جون أوزبورن» دفع بكتاب جدد إلى الكتابة الدرامية فقد أراهم بنتر كيف يكتبون»^(٦٠)؛ وفي ضوء ما طرحه بنتر، يمكن القول بأن تجارب عام ١٩٥٨ ترينا ردود أفعال متناقضة تجاه مسرحية بنتر، وذلك من جانب جماعات تأويلية مختلفة. أما تجارب عام ١٩٦٤، فهي ترينا أن الاستراتيجيات التأويلية لمترادى المسرح في لندن قد أعيد صياغتها وتشكيلها، وذلك بسبب تعرضها لتيارات الدراما الجديدة. في حقيقة الأمر، إن أطروحة فيش القائلة بأن «قيمة» النص لاتعزى إلى أية سمات كامنة فيه، وإنما تسبغ عليه من قبل «الجماعات التأويلية»، يمكن تطبيقها بشكل ما على وجود النص ذاته تاريخياً. فمن الناحية التاريخية، لم يكن هناك أي اهتمام بالكتابات الدرامية النسائية التي ظهرت في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، سواء من جانب الوسط الأكاديمي أو الفرق المسرحية، إلا أن البحوث الحديثة أظهرت أن مسرح المرأة لم يكن فقط موجوداً في هذه الفترة، ولكن وجوده تميز بالخصوبة الشديدة. وعلى إثر هذه الدراسات، قامت فرقة مسرحية نسوية بإعادة الحياة إلى هذه المسرحيات التي كانت قد اختفت من دائرة التاريخ، وكان لعروض هذه الفرقة أثرها في إعادة تقييم النظرة لزاء المسرح النسوي.

فى تحليله يمكن القول إن «الجماعات التأويلية» لناقدى المسرح لها تأثير واضح، ولكنه ليس تأثيراً إيجابياً بالضرورة، سواء بالنسبة إلى الفرق المسرحية التى يتابعها هؤلاء النقاد، أو عامة القراء الذين يسترشدون بأرائهم .

ورغم التأثير الهائل لمفهوم فيش عن «الجماعة التأويلية»، فإن فيش يتجاهل الأبعاد السياسية لهذا المفهوم، خصوصاً فيما يتعلق بالعلاقة بين الجماعة التأويلية والإيديولوجيا السائدة.

من بين الطروحات الأخرى التى ندرج تحت منحنى «استجابة القارئ» نظرية ولفجانج إيزر Iser التى تمثل الوجه الآخر لنظرية فيش. إن نقطة الانطلاق عند إيزر تبدأ من مجهودات التبين من الظاهراتيين هما إدموند هوسرل ورومان إنجاردن. وفى ضوء هذه المجهودات يرسى إيزر منحنى جديداً فى تحليل عملية القراءة، وهو منحنى له ثلاثة أبعاد هى: النص، والقارئ، وأهم منهما الظروف التى تحكم عملية التفاعل بينهما. ويبرز من بين أطروحات إيزر مفهومه عن «القارئ الضمنى Implied Reader» - وهو المفهوم الذى يوفر صيغة يمكن من خلالها وصف عملية القراءة، وهى العملية التى تتحول خلالها البنيات النصية إلى خبرات شخصية، وذلك من خلال النشاط الإدراكى. إلا أن اهتمام إيزر الحقيقى ينصرف إلى النص ذاته، فكتابه «القارئ الضمنى» Implied Reader عام ١٩٧٤، هو فى مجمله عبارة عن دراسة لاستراتيجيات الرواية من حيث هى جنس أدبى، والاهتمام ذاته بالنص تجده فى كتاب (فعل القراءة) The Act of Reading، وإن كان توجهه نظرياً بعض الشيء.

فى دراسته لفينومولوجيا عملية القراءة، يبحث إيزر فى العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ. إن استراتيجيات النص - كما يرى إيزر - لا تقدم أكثر من الإطار الذى يجب على القارئ أن يوجد لنفسه داخله

ويعد دور الناقد الدرامى واحداً من القضايا الأخرى التى يمكن إلقاء الضوء عليها من خلال مفهوم فيش عن «الجماعات التأويلية»، فى تحليله مجموعة المراجعات النقدية لمرض (Measure for Measure) الذى أخرجه بيتر بروك عام ١٩٧٨. يؤكد باتريس بافيس Pavis حقيقة وجود استراتيجيات مشتركة داخل دائرة النقد المسرحى؛ فهذه المراجعات جميعاً - كما اكتشف بافيس - توفرت على قضايا محددة؛ وهى الفضاء المسرحى ونمط الإخراج؛ وما يلاحظه بافيس بشكل واضح، فى هذه المراجعات، أنها جميعاً تكشف عن العجز الذى ألم بالخطاب النقدي:

«فمجرد وصف إخراج العرض بأنه يتسم «بالبرود» أو «التكثيف» أو «البراعة» أو «ندرة التأثير العاطفى» لا يقدم للقارئ مساعدة حقيقية تعينه على إدراك طبيعة العرض»^(٦١).

وفى نهاية تحليله لهذه المراجعات يقول بافيس:

«إن الخطاب النقدي لا يجزو على المخاطرة بتشجيع العامة على الذهاب إلى العرض أو تخريضه على عدم الذهاب - وربما يرجع ذلك إلى المكانة التى اتخذها بافيس باعتباره شخصية عامة.

والحكم المسكوت عنه من هذا الخطاب النقدي إزاء عرض بروك، هو من التبسيط بحيث يمكن صياغته كالتالى: «غنى عن البيان أن العرض جيد لأنه نص لشكسبير ومن إخراج بروك، وإن افتقر إلى سمنى الجودة والخصوصية»^(٦٢).

ومن الواضح - كما يشير بافيس - أن الخطاب النقدي يعكس مجموعة من الافتراضات المشتركة إزاء طبيعة المسرح وتكوينه. وعلى إثر ما يخلص إليه بافيس

تحدث في مجال العرض المسرحي. فعملية إنزال الستار أو إظلام المسرح للانتقال من فصل إلى آخر، أو من مشهد إلى آخر، تؤدي وظيفة «الفراغات» نفسها التي تحدث عنها إيزر. ومثل هذه التقنيات تعلن للجمهور عن وجود تغير ما في الرواية، ومن ثم تمنحه بعض الوقت لطرح ترقعاته واستثارة ذاكرته.

إن كان القارئ عند كل من فيش وهولاند أهم عنصر في عملية التلقي، فما يهم إيزر بدرجة كبيرة هو عملية القراءة ذاتها باعتبارها عملية تفاعلية؛ وفي ضوء ذلك بعد الانتباه الذي أولاه لخبرة جمهور المسرح له أهميته الخاصة في هذا الشأن. يبحث إيزر في ظاهرة الضحك كما تحدث لجمهور مسرحيات بيكيت، ويخلص إلى أن هذا الضحك يعيل إلى أن يكون فرداً، ويصحه «قلق شديد» من جانب المتفرج، ثم لا يلبث أن يختفي. ثم يضيف إيزر قائلاً:

«يظهر التأثير المتبادل بين العمل الفني والمتلقي في أكثر صوره وضوحاً عندما يعرض العمل الفني لأنماط من السلوك غير مرغوبة أو غير معبر عنها في خبرتنا اليومية، ولكنها عندما تظهر من خلال العمل الفني فإنها تبرز الوظيفة الجمالية له؛ ألا وهي استحضار العناصر، أو الخبرات الحياتية التي فقدت أو اختفت، ومزجها بما هو قائم فعلاً، وهذا بدوره لا يؤدي إلى التفسير الفعلي للصيغة التي يكون عليها الحاضر»^(٦٣).

تنشأ الكوميديا - كما يقول إيزر - من تلك المواقف التي تقسم على هذا النوع من التناقض، وهي مواقف لا تحمل سمة الحدية، ولكنها تتسم بعدم الثبات، ويتقل عدم الثبات ذلك بدوره إلى الجمهور. وانطلاقاً من مقولات هيلموت بليسنر Plessner في كتابه (الضحك والبكاء Laughing and Crying) يرى

«الموضوع الجمالي». يقيم القارئ - في مفهوم إيزر - ما يقرأه في ضوء أحداث الماضي وتوقعات المستقبل، وهذا النمط من القراءة يؤدي إلى صيغة تركيبية Synthetic لا تتجلى بشكل جزئي في النص وحده، كما لا ينتجها خيال القارئ وحده. ومن ثم، فهذه الصيغة التركيبية مزدوجة الطابع: فهذا التركيب يحدثه القارئ ولكنه في الوقت ذاته يكون محكوماً بمجموعة الإشارات التي يطرحها النص.

تختص المرحلة الأخيرة عند إيزر بعملية التواصل. ينشأ التواصل الناجح عندما تكون عملية القراءة محكومة بالنص، ويتم ذلك من خلال ما أسماه إيزر بالفراغات blanks في النص، وعمليات «النفي Negations». أما الفراغات، فهي تمثل ما يخفيه النص، وهي تلك المساحات في النص التي يقوم عندها القارئ بصنع العلاقات. أما «عمليات النفي»، فهي تختص بعناصر محددة يجب حذفها، إلا أن ما يحذف يبقى في حيز الرؤية، ومن ثم يكون مصدراً لإحداث تعديلات في اتجاهات القارئ إزاء ما هو محدد ومألوف. بكلمات أخرى، إن القارئ هنا يوجه إلى تبين موقف معين بالارتباط مع النص. تمنح الفراغات الفرصة للقارئ كي يستوحى قصة معينة أو حدثاً معيناً، وتمنحه الفرصة لإسباغ المعنى على إشارات النص؛ وهو - باتخاذ اختيارات معينة أمام هذه الفراغات - يقبل ضمناً عدم استنفاد النص معانيه، وعدم استنفاد النص معانيه يرغمه على اتخاذ اختياراته من جهة أخرى.

ويقول إيزر في كتابه (فعل القراءة) إن إنتاج الفراغات في العمل الفني بشكل منضبط يؤدي إلى إنجاح العمل جماهيرياً؛ ومثاله على ذلك روايات ديكنز التي نشرت في سلاسل. فهذه الروايات جميعاً تستخدم تقنية المقاطعة الاستراتيجية Strategic interruption التي تهدف إلى تنشيط البنى الأساسية لعملية الإدراك. وتستدعي لنا مثل هذه التقنية «مقاطعات استراتيجية»

إيزر أن الضحك في مسرح بيكيت ليس فقط نتيجة لحالة عدم الثبات في الأحداث المسرحية، ولكنه يحدث أيضاً نتيجة لعملية الإزعاج التي يحدثها هذا النوع من الدراما لقدرات المتفرج العاطفية والمعرفية، وباستخدام مصطلحات التحليل النفسي يتحول الضحك هنا إلى واحدة من «ميكانيزمات الدفاع defence mechanism». إلا أن ما يحدث في مسرح بيكيت أن المتفرج يكتشف أن عدم الجدية التي تتسم بها الأحداث الكوميدية ليست إلا وسيلة لتحرير الذات. ومن ثم، ففي لحظة هذا الاكتشاف تتحول عدم الجدية إلى جدية، وهو ما يؤدي إلى أن تموت الضحكات على شفاه المتفرج، وهذا هو التأثير الذي تبثه دراما بيكيت على حد تصور إيزر.

باستخدام مصطلح سكه يوري لوتمان Lotman، يصف إيزر مسرحية (في انتظار جودو) باعتبارها سلسلة من الوظائف السالبة minus - functions. وبكلمات أخرى، يرى أن كل مكونات المسرحية تحبط أية توقعات تقليدية. فعلى سبيل المثال، يقول «استراجون» في مفتتح المسرحية: «لا يوجد شيء يمكن عمله»، ومثل هذه الجملة توحى بالنهاية وليس البداية. وتتوالى الضحكات بعد ذلك من جمهور المسرحية، إلا أن هذه الضحكات - كما يرى إيزر - قصيرة المدى في المسرحية، وهذا مرجعه إلى أن المعاني التي نستخلصها من الأحداث الدرامية غالباً ما تستبعد أثناء مسار المسرحية. ومن ثم، يمكن القول بأن الجمهور في مسرحيات بيكيت لا يشاهد موقفاً كوميدياً، وإنما الكوميديا هي التي تحدث للجمهور، وذلك باكتشافه أثناء مسار المسرحية أن تأويلاته يجب أن تستبعد^(٦٤). فضلاً عن ذلك، فإن الضحك يتوقف من قبل المتفرج ليس فقط على إثر اكتشافه خطأ تأويله، ولكن باكتشافه أيضاً أن ضحكاته لا يشاركه فيها أحد. يتناول بيكيت في مسرحيته (لعبة النهاية End game) مسألة اللغة باعتبارها لعبة، وهو ما يؤدي - كما يرى إيزر - إلى تقويض أي إمكان لتشكيل المعنى. وفي ذلك يقول إيزر: «إن عملية الطمس

الدائم لمدلولات اللغة تؤدي إلى وجود فراغات blanks لها بنية معينة، وتبقى هذه الفراغات كما هي طالما لم يشعر المتفرج بإضطراره إلى ملئها^(٦٥). وكما يقوم الجمهور بعملية تشكيل المعنى في (في انتظار جودو)، فالجمهور في (لعبة النهاية) يقوم بعملية إعادة أداء مفردات اللغة؛ الأمر الذي ينتج عنه أن يأخذ الجمهور مكان الممثلين في هذه الحالة. ونتيجة لذلك، يقف المتفرج موقفاً يتسم بالتجرد detachment؛ إذ تسنح له الفرص لأن يرى نفسه وهو يلعب دوراً كوميدياً - وهو دور يضطر إلى القيام به بناء على خبراته السابقة في المشاهدة. وهكذا يصبح المتفرج - وفق هذا التصور - منتجاً ومتلقياً للدراما في الوقت ذاته، وهذا ما يجعله ينجح في اختبار لذاته، وهو اختبار يتسم بالتجرد واللامركزية، ويتخذ شكل مشروع دائم التخلق ودائم التعديل في الوقت ذاته. إن مسرحيات بيكيت باعتبارها محبطة دائماً لتوقعات المتفرج، يمكن النظر إليها باعتبارها تتبنى اتجاهها نقيضاً للجماعة التأويلية للجمهور. يبدو تفسير إيزر للبنى الدرامية باعتبارها أنظمة تتسم بعدم التحقق non - fulfillment (أو باستخدام تعبير لوتمان «أنظمة ذات وظائف سالبة») تفسيراً ساذجاً. قد يجوز أن الجمهور في البداية لم يكن معتاداً على الممارسة المسرحية كما طرحها بيكيت، ومن ثم اتسمت ردود أفعاله بالتشوش، إلا أنه من المؤكد بعد ظهور كتاب إسلن (مسرح الغيب) عام ١٩٦١، بل الأهم من ذلك بعد توفر فرصة مشاهدة مسرحيات من نمط مسرحيات بيكيت، أصبحت هذه الممارسة المسرحية مقبولة ومتوقعة من قبل كتاب مثل بيكيت وبنتر.

وبغض النظر عن اتفاق أو عدم اتفاق مع تحليل إيزر لدراما بيكيت، فنظريته في عملية القراءة لها أهميتها؛ خصوصاً فيما يتعلق بجوانب العرض المسرحي.

يتناول ياوس في نظريته عن التلقى جوانب أخرى جديدة باهتماماً في هذا السياق، في حين أن تركيز إيزر

لكننا، إذا نظرنا إلى نظرية ياروس في الخبرة الجمالية بشكل إجمالي، سنجد أنها وإن كانت مفيدة إلى حد كبير في دراستنا جمهور المسرح، فهي تقصر عن تناول التضمينات السوسيولوجية لهذه الخبرة الجماهيرية بشكل عميق. وهنا استعين بتقييم جانيت وولف Wolff لنظرية ياروس، وفيه تقول:

«إن فكرة وجود «تراث أدبي عظيم» لا تشكل قضية ذات شأن، طالما نقصر النظر في الممارسات الإيديولوجية والمادية الخاصة التي تنتج في سياقها الأعمال الأدبية (سوسيولوجيا الإنتاج الأدبي)، وطالما نقصر النظر في منظومة الظروف والممارسات التي تشكل جماعة المتلقين أو الجمهور، وهم الذين يناط بهم صياغة وحفظ التراث الأدبي»^(٧٠).

تطرح مجموعة النظريات السابقة في القراءة والملاحظة عدداً من الأفكار المتفرقة التي تستجلي العناصر المشكلة لهاتين العمليتين. وهذه الأفكار ذاتها يمكن أن نفحص في ضوءها الظروف والطبيعة الخاصة للمسرح. ويرتكز الفصل الثالث من هذا الكتاب - الذي يبحث في جمهور المسرح باعتباره ظاهرة ثقافية بالمعنى الشامل للثقافة - على العديد من الأفكار التي طرحتها هذه النظريات بخصوص التلقي. إلا أنني أسمى، في هذا الفصل، إلى تأسيس نموذج لجمهور المسرح يتجاوز مجرد التركيز على وضع المتلقي، ويجعل من الخبرة المسرحية خبرة تقوم على الإبداع المشترك بين المتلقي من جهة، والمؤلف والمخرج والمؤدين من جهة أخرى.

ومن بين الصعوبات التي تعترض نموذج ياروس - وهو ملاحظته أيضاً سوليمان - تجاهلها إمكان وجود «آفاق توقعات» مختلفة بين الجماعات المختلفة في المجتمع الواحد، ويرجع هذا إلى أن مفهوم ياروس للجمهور وتوقعاته لا يسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور في سياق زمني معين. ولتلافي هذا القصور عند ياروس، يمكن الربط بين مفهومه ومفهوم فيش عن الجماعة التأويلية. ومن ثم تصبح عملية القراءة في إطار هذا الربط عملية تاريخية واجتماعية في الوقت ذاته. وكما رأينا في تاريخ تلقى مسرحية بنثر (حفلة عيد الميلاد)، فإن «الجماعة التأويلية» والتحول في آفاق التوقعات هما اللذان حددا الاستجابة الجماهيرية.

ينزوي مفهوم «أفق التوقعات» في كتابات ياروس الأخيرة، وعوضاً عن ذلك يقع جل تركيزه على مفهوم «الخبرة الجمالية»، وهنا يسلط ياروس الضوء على العلاقة الجدلية بين عمليتي إنتاج الخبرة الجمالية وتلقيها. وفي هذا الإطار، يقول:

«إن العمل الأدبي لا يوجد دون أن يوجد له تأثير، وهذا التأثير يفترض وجود تلق، ومن ثم فإن عملية الإنتاج التي يقوم بها المؤلف تعد مشروطة بأحكام الجمهور»^(٦٩).

يبحث ياروس في كتابه «الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية» (Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics) العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقي، باعتبارها تصوراً نقضياً لما يسميه بالرؤية الأحادية لجماليات النفي Aesthetics of negativity عند تيودور أدورنو Adorno.

المواش

- (١) انظر: Bertolt Brecht (1977) *The Messingkauf Dialogues*, trans. John Willett, London: Methuen, p. 105.
- (٢) انظر: Walter Benjamin, (1973) *Understanding Brecht*, London: New left Books, pp. 15 - 16.
- (٣) المرجع السابق: 9: p.
- (٤) انظر: John Willett (ed.) (1964) *Brecht on Theatre*, New York: Hill and Wang, p. 189.
- (٥) المرجع السابق: 186: p.
- (٦) المرجع نفسه: 186: p.
- (٧) المرجع نفسه: 190: p.
- (٨) المرجع نفسه: 21 - 22: pp.
- (٩) انظر: Iring Fetscher, (1980), *Bertolt Brecht and Politics*: in Betty Nancy Welber and Hubert Heinen (eds) *Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice*, Athens: University of Georgia Press.
- (١٠) انظر: Bertolt Brecht, (1977) *The Messingkauf Dialogues*, trans. John Willett, London: Methuen, p. 52.
- (١١) انظر: Innes C. D. (1972) *Piscator's Political Theatre*, Cambridge: Cambridge Univ. Univ. Press, p. 192.
- (١٢) انظر: Edward Braun, (1977) *The Director and The Stage*, Milton Keynes: Open Univ. Press, p. 42.
- (١٣) مرجع سابق: 150: p.
- (١٤) المرجع نفسه: 145: p.
- (١٥) المرجع نفسه: 189 - 200: pp.
- (١٦) انظر: Dana Polan, B. (1985) *The Political Language of Film and The Avant - Garde* Ann Arbor: UMI Research Press, p. 45.
- (١٧) انظر: Sergei Eisenstien, (1949) *Film Form*, ed. and Trans. Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace & World, pp. 65 - 66.
- (١٨) مرجع سابق: 62: p.
- (١٩) انظر كتاب دانا بولانا 62: p.
- (٢٠) انظر كتاب Eisenstein p. 168 .
- (٢١) انظر: Roland Barthes, (1977) *Image Music Text*, Trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, p. 71.
- (٢٢) انظر كتاب Willett p. 160 (1964)
- (٢٣) مازال مفهوم الأثر التفريري موضع جدال . انظر مجلة Screen العدد ١٥ ، وهو عدد خاص عن بريشت يعرض للتفسيرات المختلفة لمفهوم الأثر التفريري.
- (٢٤) انظر: Victor Shklovsky, (1965) *Art as Technique*, Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: Univ. of Nebraska Press, P.12.
- (٢٥) مرجع سابق: 15: p.
- (٢٦) انظر: Frederic Jameson, (1972) *The prison - House of Language*, Princeton: Princeton Univ. Press, p. 58.
- (٢٧) انظر: Sylvia Harvey, (1982) *Whose Brecht? Memories for The Eighties*: Screen 23, 45 - 69.
- (٢٨) انظر: كتاب Willett p. 34.
- (٢٩) مرجع سابق: 201: p.
- (٣٠) انظر: Stephen Heath, (1974) 'Lessons from Brecht': Screen 15, pp 103 - 29.
- (٣١) انظر: كتاب Willett p. 227.
- (٣٢) انظر: Louis Althusser, (1969) *For Marx*, Trans. Ben Brewster, New York: Pantheon, p. 151.
- (٣٣) انظر: Carl Gardner, (ed.) (1979) *Media, Politics and Culture: A Socialist View*, London: Macmillan pp. 5 - 6
- (٣٤) انظر: Janet Wolff, (1981) *The Social Production of Art*, London: Macmillan, pp. 93 - 94 .
- (٣٥) انظر: Steve Gooch, (1984) *All Together Now: An Alternative View of Theatre and The Community*, London: Methuen, p. 50
- (٣٦) انظر: كتاب Polan p. 97.
- (٣٧) ترجم فكرة المسألة التي تقوم بها الإيديولوجيا إلى التوسير. انظر كتابه *For Marx*.
- (٣٨) انظر: Claire Johnston, (1979) *British Film Culture* in Carl Gardner (ed.) *Media, politics and Culture: A Socialist View*, London: Macmillan, 81 - 7
- (٣٩) المرجع السابق: 86: p.
- (٤٠) تطرح بولان هذه العلاقة في كتابها السابق ذكره.

- (٤١) انظر: كتاب Harvey 55 p.
- (٤٢) أحدث مثال على ذلك هو كتاب Ellen Spolsky, Ellen Schaubert بعنوان: *The Bounds of Interpretation: Linguistic Theory and Literary Text*, Stanford: Stanford Univ. Press.
- (٤٣) انظر: Susan R. Suleiman and Crosman, Inge (eds) (1980) *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton: Princeton Univ. Press.
- (٤٤) انظر: Pratt, Mary Louise, "Interpretive Strategies / Strategic Interpretation" on Anglo - American Reader - Response Criticism" In Jonathan Arac (ed.) *Postmodernism and Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 26 - 54.
- (٤٥) انظر: Sigmund Freud (1953 - 74) *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey - 24 vols, London, Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis Volume 5. p. 263.
- (٤٦) مرجع سابق: vol: 7, p. 309.
- (٤٧) انظر: Norman Holland, N. (1968) *The Dynamics of Literary Response*, New York: Oxford Univ. Press. p. 182.
- (٤٨) مرجع سابق: p. 185.
- (٤٩) Norman Holland N. "Unity Identity Text Self" in Jane P. Tompkins (ed.) *Reader - Response Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University, 1980, p. 122.
- (٥٠) مرجع سابق: p. 124.
- (٥١) بقدّم ميلو، نقسباً جيداً لأعمال هولاند في كتاب له بعنوان: *Interpretive Convention* (1982: 24 - 30)
- (٥٢) انظر: Artaud Antonin, (1964) *The Theatre and Its Double*, Trans. Victor Corti, London: John Calder, 1981, pp. 70 - 1.
- (٥٣) مرجع سابق: p. 95.
- (٥٤) انظر: Jerzy Grotowski, (1968) *Towards a Poor Theatre*, ed. Eungenio Barba, London: Methuen, 1980, p. 40.
- (٥٥) انظر: Christian Metz, (1976) *The Fiction Film and Its Spectator: A Metapsychological Study*, New Literary History 8-1:75 - 105. p. 85.
- (٥٦) انظر: Stanley Fish. (1980) *Is There A Text in This Class?* Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press. p. 91.
- (٥٧) مرجع سابق: pp. 107 - 9.
- (٥٨) المرجع نفسه: p. 171.
- (٥٩) انظر: The Times (1958) *Review of the Birthday party*, By Harold Pinter, The Times (20 May), 3.
- (٦٠) انظر: The Times (1964) *Review of the Birthday Party*, By Harold Pinter, The Times (18 June), 18.
- (٦١) انظر: Patris Pavis, (1982). *Language of the Stage*, New York: Performing Arts Journal. p. 103.
- (٦٢) مرجع سابق: p. 104.
- (٦٣) انظر: Wolfgang Iser (1981) 'The Art of Failure The Stifled Laugh in Beckett's theatre'. in Harry R. Garvin (ed.) *Theories of Reading, Looking and Listening*, Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 138 - 89.
- (٦٤) مرجع سابق: p. 158.
- (٦٥) المرجع نفسه: p. 176.
- (٦٦) انظر: Hans Robert Jauss, (1982), *Towards an Aesthetic of Reception*, Trans. Timothy Bati, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press p. 20.
- (٦٧) كان مفهوم 'الأفق' كما يذكر Holub شائعاً لدى المنظرين الألمان، فقد استخدم هذا المصطلح كل من جادامر وهوسرل وهابدر وكذلك بورر ومانهايم وجومبريش.
- (٦٨) مرجع سابق.
- (٦٩) انظر: Hans Robert Jauss, (1979) *Theses on the Transition from the Aesthetics of Literary Works to a Theory of Aesthetic Experience* in Mario J. Valdes and Owen J. Miller (eds) *Interpretation of Narrative*: Toronto University of Toronto Press p. 138.
- (٧٠) انظر: Janet Wolff, (1983) *Aesthetics and the Sociology of Art*, London: George Allen & Urwin, pp 35. 6.



جماليات التلقى و المسرح*

دنييس كالاندرا**



فعالين ومنتجين . إن كل من كتبوا عن نظرية التلقى، باتجاهاتهم المختلفة التي تتراوح بين السيميوطيقا والتفكيك بكل اتجاهاته ، يجمعهم اهتمام واحد ؛ وهو الدور الذى يلعبه المتلقى فى النسيج المعقد للفن باعتباره علامة تواصلية «a communicative sign»^(٢) . وأكثر الاتجاهات محافظة داخل نظرية التلقى تلك التى ترى المتلقى أو القارئ أو الجمهور - فى حالتنا - مجرد عنصر هامشى ولكنه قادر على التفكير وفقا لقواعد محددة . وعلى طرف النقيض من هذا الاتجاه ، نجد اتجاها يمنح المتلقى حقه كاملا فى الاحتفاظ بذاتيته والتعبير عنها^(٣) . يقرر «باتريس بافيس» الحاجة إلى نظرية للتلقى وذلك بقوله :

«ليس هناك شك فى أنه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامى (التي تعتبر

إن المسرح هو فن المشاهدة والرؤية، ويتجلى لنا ذلك فى الأصل اليونانى لكلمة «مسرح» ؛ إذ تشتق هذه الكلمة من فعل بمعنى «يرى» ؛ كما تجسد اللوحات التى صورها المصورون اليونانيون القدماء فى القرن الخامس قبل الميلاد مدى اهتمامهم بطبيعة المشاهد وطبيعة العرض بصفة عامة. تكمن السمة الجوهرية المميزة للفن المسرحى فى الدينامية التى تشمل المشاركين فى أى حدث مسرحى ، سواء أولئك الذين يؤدون هذا الحدث أو أولئك الذين يتلقونه^(١) جماعيا وفرديا ، كل منهم بطريقته ، باعتبارهم جميعا مشاهدين

* هذا المقال هو الفصل الثامن من كتاب بعنوان : الجماعات جليدة فى المسرحة وهو مجموعة مقالات من إعداد «جوليان هيلتون» Julian Hil-
(ton).

** ترجمة سامح فكرى مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون بالقاهرة.

نصا شارحا (Metatext) إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقى (سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو إيديولوجية)^(٤٤).

لكن «نافيس» يتوقف عند هذه الحقيقة ، ولا يوضح لنا هذه الآليات بالتفصيل. ويشير بافيس - مثله في ذلك مثل كثير من منظري نظرية التلقى - إلى كتابات هانز روبرت ياكوس^(٤٥) Hans Robert Jaus ، وخصوصا مفهوم «أفطلق التوقعات» Horizon of Expectations الذي طرحه ياكوس عنصراً من عناصر عملية تلقي الموضوع الأدبي .

ولعل ظهور فكرة «أفق التوقعات» - التي لا ترجع في الأصل إلى ياكوس - كان بمثابة محاولة من نقاد الستينيات لإنعاش التاريخ الأدبي . وتشير هذه الفكرة في الأساس إلى نسق أو بنية التوقعات الذاتية أو نسق الأطر المرجعية التي يأتي بها القارئ عند تعامله مع أي نص^(٤٦). لقد اهتم ياكوس بتتبع العمليات الوسيطة بين الأوليات أو المنسطلقات الخاصة للموضوع الأدبي The Object's Private Inception والتلقى العام لهذه الأوليات.

وإذا تحدثنا عن المسرح بتعددته النصية المعقدة Polytextuality* نجد أن مفهوم «الأوليات الخاصة للنص» يلزم تعديله بطريقة ما حتى يلقى لنا الضوء على مجموعة العوامل التي تدخل في عمليتي الإبداع والتلقى . توجد آفاق خاصة بالنص (مرتبطة بلحظة إبداعه الخاصة) وآفاق خاصة بالقارئ (تتعدل هذه الآفاق وتتحول في عمليات متبادلة وتتابع تاريخي دينامي). لقد اهتم ياكوس في مرحلته المبكرة بالعلاقة المباشرة والسببية بين

* المقصود بالتعددية النصية للمسرح هو مجموعة النصوص التي يطرحها العمل المسرحي الواحد - باعتباره عملاً إبداعياً معقداً - متمثلة في النص المكتوب للمؤلف ثم النص الشارح Metatext الذي يطرحه المخرج ثم النص كما يتلقاه المتفرج. [الترجم]

الماضي والحاضر ؛ الشيء الذي يشير إلى منابعه الفكرية المتأثرة بالهرمنوطيقا** .

وقد رأى ياكوس دلالة المزج والتداخل بين هذه الآفاق (التي تنطوي على معايير ومعرفة معينة بالحياة والفن) ؛ إذ ينتج عن هذا المزج تغيراً وتعديلاً في معايير القارئ الاجتماعية والجمالية^(٤٧). ولا يقوتنا هنا الإشارة إلى عدم ثبات «نص العرض» وتلاشيته، وذلك عدا بعض مكوناته التي يمكن إعادة تقديمها بشكل آلي ؛ إلا أننا نجد في التراث غير الأوروبي إمكان الاحتفاظ بعناصر «نص العرض» في الوعي الإنساني - وهنا لا ينطبق مقياس تغير المعايير الذي طرحه ياكوس. وعلينا هنا أن نتخيل المشكلة التي يواجهها الممثل عندما يقوم بأداء دور واحد لأكثر من مرة . وفي هذا السياق ، نزع من ياكوس ملامح الأدوار الشكسبيرية التي أداها «جيلجود» Gielgud***، أسهمت في تصور «إدوارد بوند» Bond عن شخصية شكسبير كما قدمها في مسرحية «بنجو» (Bingo) ؛ **** الشيء الذي أثر بالطبع على طريقة أداء «جيلجود» لهذه الشخصية عندما أسندت إليه. ولكن كيف لنا تسجيل ذلك والتدليل على مصداقه، وذلك ضمن تصور كامل لتاريخ نص العرض؟

يصف بول دي مان Paul De Man تصور ياكوس عن التاريخ الأدبي بقوله: «إنه عملية إحلال تجاوري

** تتمثل هذه العلاقة بين الماضي والحاضر في اهتمامات الهرمنوطيقا (علم فهم وتأويل النصوص) في أطوارها الأولى ، حين سعى هذا العلم إلى استعادة restoration المعاني الكائنة في النصوص القديمة ، كالكتاب المقدس، وفهمها في سياق الحاضر [الترجم].

*** جون جيلجود John Gielgud هو ممثل ومخرج إنجليزي تلقى تعليمه المسرحي في الأكاديمية الملكية لفنون الدراما، وبعد تخرجه ، سرعان مابرز بوصفه مثلاً كلاسيكياً واحداً إذ اشتهر بأدائه الشخصيات الشكسبيرية، وذلك على مسرح «الأولدفيك» oldvic، فضلاً عن اشتهاره بأداء أدوار أخرى على رأسها دور «جون ويرزنج» John Worthing في مسرحية «ويلد أهمية أن تكون إرنست» [الترجم].

*** صدرت ترجمة هذه المسرحية عن الدورة الخامسة لمهرجان المسرح التجريبي تحت عنوان: بنجو: مشاهد عن المال والموت، وقام بالترجمة محسن مصيلحي [الترجم].

لقد انشغل «بارت» في كتابه (عناصر السيميولوجيا) Elements of Semiology بإمكان إعادة اكتشاف دلالة شئ لم نستوعب دلالاته فيما سبق، وضرب مثالا بآنية تم صنعها بطريقة غاية في الارتجال، ولكنها في الوقت ذاته ليس لها مثيل في أى نموذج قائم. إن الكلمة المحورية هنا هي كلمة «الارتجال المطلق» الذى وإن كان يصعب تحقيقه تماما في الواقع، لكن هذا لا يحول دون المحاولات العديدة من جانب المسرحيين لتحقيقه.

إن سعى بارت لاستكشاف «بنية» المعنى أدى به إلى الفوص في دروب السيميولوجيا متجاوزاً إياها، في محاولة منه لتحديد وبلورة مفهوم «القارئ» الذى سعى منظرو نظرية التلقى الألمان إلى تحديده. ويشير ياكوس إلى أن الكثير من المفاهيم المسرحية أثر على بارت بشكل مباشر أو غير مباشر^(٩). من بين تلك المفاهيم التى أخذها بارت عن بريشت (الذى يعد مصدراً لكثير من المفاهيم المسرحية التى أخذها عنه بارت) هو مفهوم «اللذة» Pleasure. لقد كان بارت يسعى إلى علم جمال يركز بشكل كامل على متعة المتلقى أيا كانت ماهيته، أو الطبقة، أو الجماعة التى ينتمى إليها، وذلك دون اعتبار للغة أو الثقافة^(١٠).

يقتبس ياكوس عن فرويد قوله بأن «اللذة الجمالية الخالصة تعمل كحافز يولد لذة أخرى أكثر عمقاً تصدر عن أغوار أعماق فى النفس البشرية»^(١١)، وتنطوى هذه اللذة الجمالية على تلاشى ذلك «التباعد» Distanciation الذى يفصل بين المتلقى والذوات الأخرى المغتربة عنه، وذلك لأن اللذة الذاتية أو الاستمتاع الشخصى ترتبط بالضرورة بالاستمتاع بما هو آخر. ومن هنا، تتضح لنا العلاقة بين الفعل الألمانى من كلمة لذة Geniessen الذى ينطوى على معنيين: «المشاركة والملاءمة» appropriation، وذلك التوازن بين التفكير الذاتى الخالص والمشاركة، بوصفه محاولة لفهم الذات

Syntagmatic داخل نسق متزامن، تتحول عند التلقى إلى نماذج مكثفة فى نسق زمنى متتابع» إننا عندما ننظر إلى العرض فى إطار مجاله الأدائى الرحب (بما فى ذلك الأنماط الأدائية السلوكية والاجتماعية)، فإننا ندركه حينئذ فى شكل متسلسل له دلالاته: إن العرض فى إطار هذه النظرة يتسم بالدينامية والحركة المستمرة فى الزمن، بما فى ذلك المتفرج ذاته. لقد تحول اهتمام ياكوس فى مرحلته الأخيرة إلى تاريخ الخبرة الجمالية مع إعادة تقييم اللذة الجمالية التى اشتملت على «التلقى» من حيث هو واحد فقط من أنماطها الثلاثة.

إننا عندما نتعامل مع «الحدث المسرحى» بتعددته النصية، نتعامل هنا مع ما يتجاوز مجموعة العناصر المتزامنة التى ترتبط به مثل شكل الموسم المسرحى، والمجال الإعلامى القائم، والسياق الثقافى الاجتماعى والتدريبات المسرحية، وغيرها. إن هذه العناصر تتداخل (فى حالة وجود نصوص مسرحية مكتوبة) مع تاريخ النص المكتوب، وتاريخ الأدوار، والمؤدين، وكذلك التاريخ الإخراجى للنص (هل يتبنى الإخراج قراءة «تتفق وطبيعة» النص أم تتناقض معه؟)، هذا فضلاً عن تاريخ المؤسسة المسرحية، ومعايير وتقاليده المؤدين، سواء كانت هذه المعايير تتلاقى مع المعايير المجتمعية أو تصطدم بها. وهكذا - كما هو ملاحظ - تطول هذه القائمة لتشمل عناصر أخرى كثيرة. فضلاً عن ذلك، يطرح «بافيس» فى نهاية كتابه (لغات خشبة المسرح) * أسئلة لها دلالتها بخصوص التلقى و«اكتشاف» إبداع المتفرج، وإقناعه بلامحدودية الإبداع والذاتية والنسبية. إن محور اهتمام بافيس - بوصفه متخصصاً فى السيميولوجيا - يتمثل فى تعدد القراءات والدينامية التى يتسم بها العرض، وفى هذا السياق يشير بافيس كثيراً إلى مفهوم بارت عن «متخصص السيميولوجيا باعتباره فناناً مستترا»^(٨).

* صدرت ترجمة هذا الكتاب عن الدورة الرابعة لمهرجان المسرح التجريبي، وقام بها أحمد عبد الفتاح [الترجم].

«حلقات تأويلية» * hermeneutic circles تؤدي بهم إلى تشكيل ما يسعون وراءه بما في ذلك ذواتهم، كما لا يفوتنا هنا دور الناقد الذي يشارك في هذا السعي وراء المعنى).

يستعرض يابوس ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية هي: «الخلق أو الإبداع» Poiesis، و«الإدراك الحسي» aesthe- sis و«التطهير» Catharsis، وتكمن اللذة الجمالية بالنسبة إلى النمط الأول في صياغة العالم كما لو كان عملاً خاصاً؛ أما النمط الثاني فتكمن لذته الجمالية في «تخديد إدراك المرء للواقع الخارجي والداخلي»؛ أما اللذة الجمالية للنمط الثالث فتكمن في «القدرة على تغيير وتحرير ذهن المستمع والمتفرج»^(١٤)، كما يشير يابوس إلى أن اللذة الجمالية الإدراكية aesthesis تؤدي إلى اللذة الجمالية الإبداعية Poiesis. يصف «هيربرت بلو» Her- bert Blau (وهو مخرج مسرحي) مجمل النشاط الأدائي لفرقته المسرحية بقوله: «إنه فعل إدراكي جماعي متحول»، كما يشير إلى «فكرة المشاهدة» Watching باعتبارها «مثالاً لقوة توليدية فاعلة في الأداء».

لعل الطريقة الوحيدة التي يتسنى لنا من خلالها دراسة الجمهور الأول هي دراسة ممارساته العملية، وهذا ما يجعلني هنا أستند إلى توصيف «بلو» لأنشطة فرقته وممارساتها^(١٥). وسينحصر محور تركيزي فيما أسميته

من خلال الآخر من جهة، وبين المسرح من جهة أخرى. ولعل سحر المسرح وفتنته يتمثلان في الحضور الدائم لذلك الآخر، سواء على المستوى الخارجي أو حتى على المستوى النفسي الداخلي. ولذلك، فإننا في المسرح (بوصفنا متفرجين) نقوم بأحد دورين أو بكليهما معاً؛ فإما أن ننظر ذلك الآخر إلى دواخلنا فاحصاً أعماقها وسابراً أغوارها، أو نتولى نحن فحص ذواتنا بأنفسنا.

يشير يابوس - ضمن أحد تعليقاته على تاريخ المسرح - إلى المسرحيات الدينية التي ظهرت في العصور الوسطى باعتبارها مثالاً على اللذة الجمالية المباشرة، زاعماً في ذلك بأن القديس أغسطين نفسه (ودون تنبه منه) أكد قوة اللذة الجمالية عندما قال:

«على مشاهد المسرحية الدينية أن يتجاوز مجرد الاستمتاع التأملية بالمسرحية.. فهو ليس مجرد متفرج تفصله عن الخشبة ستارة؛ ولذا فعليه أن يجعل نفسه جزءاً من الفعل الدرامي...»^(١٦).

ويعتبر هذا بداية لتاريخ الخبرة الجمالية؛ فمن خلال هذه المسرحيات الدينية كان يتسنى للمتفرج أن يستدخل ويتمثل المفاهيم الدينية الميتافيزيقية أثناء التلقى النفسي والعاطفي للعرض^(١٧).

سأتناول في هذا الفصل نوعين من الجمهور فيما يتعلق «بالأحداث المسرحية»: الجمهور الأول هو طاقم العمل نفسه أو الفرقة، أثناء قراءتها النصوص وخلقها نصوصاً أخرى، سواء في التدريبات المسرحية أو في العرض نفسه. يتمثل الجمهور الثاني في مجموعة المتفرجين داخل المسرح الذين قد يسعون بدورهم وراء القراءات الأولية (للجمهور الأول)، وذلك من خلال

* أول من استخدم هذا المصطلح هو الفيلسوف الألماني فيلهلم ديلتاي Dilthey (١٨٣٣ - ١٩١١)، وذلك ضمن محاولاته - التي سبقتها محاولات ليرماخر - لاستحداث علم لفهم وتأويل النصوص (الهرمينوطيقا)؛ ويعني هذا المصطلح - كما طرحه ديلتاي - أن فهم النص ينطوي على علاقة جدلية دينامية بين النص في مجمله totality وفي أجزائه. إلا أن هذا المصطلح اكتسب حديثاً على يد بول ريكور معنى جديداً إذ قصد به «ريكور» Ricœur العلاقة الجدلية بين «المأسفة» distanciation القائمة بين النص وقارئه، باعتباره أن النص هو نتاج لحظة تاريخية وسباق اجتماعي مغاير لترجيح Historicity القارئ من جهة، وبين «الملاءمة» appropriation أو التخصص الذي يسفه القارئ على النص في إطار قراءته وفهمه الخاص له. لمزيد من التفصيل أحيل القارئ إلى الفصل السادس من هذا الكتاب (المترجم).

يرى ياوس أن النمط الثالث للذة الجمالية، وهو «التطهير»، يمثل انفتاحاً لذات المتلقى على خبرات الآخر، وذلك في حالة تقديم حكم إجماعي يتطلبه العمل الفني، أو في حالة الاتحاد ومعايير هذا العمل وهي لا تزال في طور التشكل^(١٧). يتضح لنا، في ضوء ما ذكره ياوس، أنه يمكن دراسة جماليات التلقى في المسرح من خلال مجموعات منفصلة لها إيديولوجياتها المحددة بشكل واضح.

ويتطلب هذا منا الإجابة عن هذا السؤال: كيف تؤثر المشاهدة المنتجة على هذه المجموعات ذات السمات المحددة، التي تتعلق بالطبقة الاجتماعية والجنس، والقناعات السياسية. والجدير بالذكر أن انتقاء هذه المجموعات سيساعد على إنجاح دراستنا لوظيفة التشكيل الاجتماعي للذة الجمالية، وذلك في ارتباطها بما هو مدرك وما هو ناتج لهذا الإدراك. وللمرء هنا أن يتأمل فكرة التحرر من شيء ما في الفن لأجل شيء آخر في الفن (حسب تعبير ياوس) في ارتباطها بجاذبية اللعب الحر والارتجال، والفرصة التي يتيحها المسرح عموماً لقطع الطريق على ما يسميه ياوس «تخجيم الوعي». كيف ينطبق ذلك على الأشكال الاجتماعية الأخرى للتحرر؟

لعله من المناسب - في هذا السياق - أن نلقى الضوء على الكيفية التي تم بها إعداد مسرحية مثل مسرحية (موت سيزوي بانسي Sizwi Bansi is Dead) التي شارك في إعدادها كل من جون كانى John Kani، وونستون ناتشونا Winston Neshona مع أثول فوجارد Athol Fogard، وذلك في منتصف السبعينيات^(١٨).

يضع هذا العمل المسرحي في بؤرة تركيزه مجموعة من المتغيرات التي يصعب وصفها ودراستها بشكل كاف في هذا المقال، مثل: عملية التطبيع الاجتماعي، والقناع، والدور، والهوية. لقد هدف فوجارد - هو ومجموعة الممثلين الذين شاركوه العمل - إلى «استشارة

الرؤية المدركة» و «إدراك الرؤية» Secing Cognition، وذلك مع التركيز على المسرح باعتباره فناً يعتمد على الإدراك الحسى Sensory Cognition. إننا - فيما أرى - في حاجة إلى إعادة النظر في تاريخ الممارسة الجمالية كما طرحها ياوس، خصوصاً فيما يتعلق بالمسرح، وذلك بشكل تاريخي بقدر الإمكان. فضلاً عن ذلك فإنني أرى الحاجة إلى الربط بين إجراءات التدريبات المسرحية ونظرية التمثيل وإيديولوجية الجمهور الأول من جهة، وتصورات الجمهور الثاني عن كل هذه الأشياء من جهة أخرى، على أن يتم هذا الربط في إطار المعايير الاجتماعية والثقافية. يشير ياوس في هذا السياق إلى جهود بروسـت* Proust التي فتحت آفاقاً فنية جديدة، كما لا يفوتنا أن نذكر من سبقوا بروسـت، وعلى رأسهم بودلير*. لكن كيف لهذا كله أن يرتبط بمسرح القرن العشرين في شكله النظري والتطبيقي؟ فعلى سبيل المثال، كيف يرتبط ذلك بمفاهيم مسرحية مثل مفهوم «الذاكرة» عند ستانيسلافسكى مثلاً؟ لعلنا نجد الإجابة في ما طرحه بريشت في كتبه ومقالاته النظرية، فالتوجه الفلسفي الواضح عند بريشت يساعد كثيراً ولا يعوق جهوده العملية. ويؤكد بلو العلاقة ذاتها بين الممارسة العملية والرؤية الإيديولوجية أو النظرية الواضحة^(١٩)، وهنا يتضح لنا شمول الإيديولوجيا الذي يحتوى مفهوم «التلقى»، وليس العكس.

* يشير الكاتب هنا إلى جهود بروسـت فيما يتعلق بلذة الإدراك الحسى، فقد طرح بروسـت ما أسماه «الذاكرة الحسية اللاإرادية» remembrance التي تسمى تراكماً من الذكريات الحسية في اللاوعي يظهر في حيز الوعي عندما توضع الشخصية في مواقف معينة يتكرر فيها حدث معين، ولعل رابعة بروسـت البحث عن الزمن المفقود تعد تطبيقاً عملياً لهذا المفهوم [المترجم].

* * * اعتمد بودلير نظاهرة التناظر أو التوافق Correspondence بين المدركات الحسية المختلفة، ولم يهتم ك (بروسـت) بالتتابع الزمني لهذه المدركات وسحابة فهم وتحديد مصادرها الأولى في التاريخ الذاتى للمبدع [المترجم]

إن الأمرين يحدثان لنا، ولكن كيف يمكن أن نرى الخط الفاصل بينهما؟ هنا يتذكر المرء تعليق بريشت على الممثلة التي كانت تؤدي دور رجل «والتي جعلتنا ندرك أن الكثير من الصفات التي نعدها صفات إنسانية عامة ارتبطت أكثر بالرجل» (٢٢).

ويكتب شيشنر Schechner عن المسرح من حيث هو مكان نقوم فيه بفحص وفهم العادات الجديدة في ارتباطها بالأنماط القديمة (٢٣)، كما أشار هاينز مولر في كثير من المواقف إلى المسرح باعتباره «معملاً للخيال الاجتماعي» (٢٤). وكما ثبتنا متغير الإيديولوجيا عند دراسة «الجمهور الأول»، يراعى ذلك عند دراسة العمل المسرحي في شكله الذي أخرج به وشكله الذي أدرك به: كما ينبغي توجيه النظر إلى مدى تباين هذا الإدراك أمدى تشابهه عند الرجل والمرأة، البيض والزنوج، الطبقة العاملة والطبقة المتوسطة. وكثيراً ما عبر بريشت عن إمكان التجريب على جمهور ذي سمات إيديولوجية واحدة، ويمكن لنا الآن على المستوى العملي تطبيق ذلك، ودراسة ردود الأفعال التي يستثيرها العرض في هذه الحالة.

لقد كتبت عن الأساس الجمالي (خصوصاً استخدام اللعب الحر) لدى كاتبين مسرحيين ألمانيين هما فرانز زافر كرويتز Franz Xaver Kroetz و بيترهاندكه Peter Handke، وكيفية تلقى مسرحياتهما أثناء انتخابات عام ١٩٨٠ في ألمانيا (٢٥).

عندما تؤثر اللحظة التاريخية (كما في حالة هذين الكاتبين) أو الظروف الاجتماعية (في حالة مسرحية «أتول فوجارد») تصبح الملاحظة والمقارنة أكثر تحديداً ودقة. وفي هذه الحالة تصبح للمعادلة الثلاثية التي طرحها ياكوس (الخلق، والإدراك الحسى، والتطهير) أساساً لدى المؤدين والجمهور. إذا نظرنا إلى مسرحيات كرويتز التي قدمها عام ١٩٨٠، سنجد أنه جعل من الجدل

ردود أفعال تتعلق بمجريات الأمور في جنوب أفريقيا^(٢٦)، كما كان الهدف أيضاً هو إيجاد نوع من الجدل بين أوهام الهوية من جهة، والوجود الاجتماعي للفرد من جهة أخرى، وذلك من خلال اللعب الحر.

إن هذه المسرحية لها خصوصيتها فيما يتعلق بطريقة إخراجها، وطريقة إدراكها وفاعليتها الاجتماعية؛ الشيء الذي قد لا ينطبق بالضرورة على غيرها من العروض. يعد أى عمل فنى يسعى القائمون به إلى استكشاف الإيديولوجيا واستكشاف الآليات الداخلية والخارجية التي تعمل على تثبيت السلطة الاجتماعية مجالاً خصصاً للدراسة والبحث. ولكي يستوفى هذا العمل حقه من الدراسة، لابد من البحث في تفاصيل البروفات المسرحية الخاصة بهذا العمل ومقارنتها بما سبقها من «بروفات»، ونظريات التمثيل بصفة عامة. يكتب ياكوس عن «القدرة على اكتشاف الحقيقة في ارتباطها بخبرة تم اكتسابها لإرادياً ولا يمكن استيعابها من خلال الذكاء العادى» (٢٧). وهنا يشير ياكوس مرة أخرى إلى بروس. وإذا تأملنا هذه المقولة بالارتباط مع المسرح نتساءل: هل يمكن للارتجال أن يكون أصيلاً دون الاعتماد على هذه الذاكرة الحسية اللاإرادية؟ وما الموضوعات التي يمكن أن يتناولها الارتجال ويسرزها إذا تم التركيز في الذاكرة الحسية على الذكريات المتعلقة بالجنس، والطبقة الاجتماعية، وغيرها من المحددات الأخرى للشخصية؟ وعلى هذا الأساس، فإننى أرى أن نظرية التلقى الجديرة باهتمامنا هي تلك التي تعتمد على الخاص والذاتى، أى القراءات الفردية للعمل الفنى. من بين أشكال الجدل التي أثبتت بين منظرى التلقى^(٢٨) هي «حدود ومعايير التلقى» فيما يختص بالأدب؛ وأرى أن هذا الجدل يمكن أن يحسمه العمل المسرحي. هل ماتراه فى المسرح هو مانريد نحن فعلاً أن نراه بكامل حريتنا، أم أن الظروف المحيطة هي التي تفرض علينا مانراه وكيف نراه؟

بل يمكن أن تعزى أيضاً إلى طبيعة النص؛ فهناك بعض النصوص أقدر من غيرها على إثارة أسئلة لها فعاليتها، وهكذا تبدو لنا الحاجة إلى دراسة قضية أخرى وهى قضية تقديم النص المسرحي المناسب Script فى بيئة ثقافية مناسبة.

هناك نوع آخر من الدراسة - هو الذى يستمد مقولانه من الممارسة - يمكن أن يتم من خلال تناول نص مسرحي إيحائي، وقد قمت شخصياً بإخراج نص بهذا الشكل، وهو مسرحية مايكل كيربى المسماة (التحليل الضوئي Photoanalysis)^(٢٧)، ويبحث كيربى فى كتابه (فن الزمن The Art of Time) عام ١٩٦٩ عن نظرية لعلم الجمال، حاول من خلالها إلقاء الضوء على ما عرف بعد ذلك بالمسرح الجديد The New Theatre: وتستدعى أطروحته الخاصة بتغير الإدراك وتغير الوعي بالفن، وعلاقة ذلك «بجماليات المكان» و «جماليات الزمن»، أطروحة يارس عن «أفق التوقعات»^(٢٨). يصف نويل كارول Noel Carroll عرض (التحليل الضوئي) بقوله:

«يشغل فضاء المسرح ثلاث شاشات تواجه الجمهور. أمام الشاشة الوسطى يوجد منبر لقراءة الكتاب المقدس، كما توجد مقاعد أمام الشاشتين اليمنى واليسرى. تعرض كل شاشة شيئاً مختلفاً، كما يوجد بجانب كل شاشة ممثلون يتحدثون حالماً تبدأ كل شاشة فى تقديم عروضها. تقدم الشاشة الوسطى محاضرة عن «علم التحليل الضوئي» - وهى مزيج من المعلومات العامة التى يوظفها كيربى بطريقة ساخرة. على اليسار تحكى لنا أرملة عن قصة انتحار زوجها كارل وبعانها توجد مجموعة من الأصدقاء الذين يعبرون عن اعتقاداتهم بأن «كارل» لم يمت. وعلى

السياسى آنذاك جزءاً محورياً من تلك المسرحيات، مستخدماً من خلال ذلك اللعب الحر. لقد كان الجمهور يشاهد مع الممثلين فوق خشبة التلفزيون وهو يعرض أحداث الانتخابات والمناظرات، ولوحظت ردود أفعال الجمهور إزاء بعض العبارات المذاعة، وتباينت ردود الأفعال تلك، وكانت وليدة اللحظة.

وكان من الواضح اعتماد كورتيز على مفهوم التحول من «الإدراك الحسى» إلى «الخلق» واستخدامه هذا المفهوم بشكل واع. لكن علينا أن نلاحظ أن التوجه الإيديولوجى عند كورتيز حدد له شكل ونوعية «التطهير» الذى يريد إحداثه فى جمهوره، على النقيض من ذلك نجد «هاندكه» - وقد جعل من «اللعب الحر» غاية فى حد ذاته - يعرض الأمور أمامك تاركاً لك الحرية فى صياغة وتشكيل ماتريده.

إن تقديم العمل الفنى فى بيئات ثقافية مختلفة، والتباين فى استجابات الجمهور نتيجة لذلك، يفتحان أمامنا مجالات بحث جديرة بالاهتمام. لعل أهم التجارب فى هذا الشأن ما قام به فنانان ألمانيان من إخراج مسرحية «موللر» (آلية هاملت) فى جامعة ساوث فلوريدا بالولايات المتحدة باستخدام ممثلين أمريكيين. وكان على رأس اهتماماتهم مدى الاختلاف فى استجابات الجمهور إزاء هذا النص فى كل من الولايات المتحدة وألمانيا. ظهر الاختلاف الكبير - على حد قولهم - فى رغبة الجمهور الأمريكى فى التعامل مع النص على أنه نص كوميدى. أما فى ميونخ - طبقاً للملاحظات هذين الفنانين - فلم يضحك الجمهور على أكثر سطور النص إضحاكاً^(٢٦). وقد تبدو هذه الملاحظة من قبل هذين الفنانين غير ذات قيمة، ولكننى أرى أن دراسة التلقى وردود أفعال الجمهور تستلزم التنبيه إلى مثل هذه التفاصيل والملاحظات البسيطة. ولعله لا يخفى على القارئ أن ردود أفعال الجمهور لا تعزى فقط إلى طبيعة هذا الجمهور،

هل هناك دلالة ما فى وجود المرأة «الراييكالية» على اليمين أو اليسار اعتماداً على المنظور الذى نرى من خلاله العرض؟ هل يعد من الخطأ أو من قبيل القراءة الخاطئة التركيز على المحتوى دون غيره من عناصر العرض؟

وتكمن أهمية هذا الحمل التجريبي فى أن نصه المكتوب تم وضعه فى مناخ يعتمد على التلقى. وقد وجدت شخصياً ردود أفعال متباينة إزاء المسرحية؛ فقد انزعج بعض الناس من الغموض الذى يكتنف المسرحية، ووجد البعض الآخر سعادة فى تجميع خيوط القصة والربط بين أجزائها، بينما لم تلتفت مجموعة ثالثة إلا إلى النكات المتضمنة فى العرض على حساب تجاهل القيمة الفنية له. وقد تصادف أن أرسلت إلى كيربى منذ أسابيع عدة لأسأله عما إذا كان لديه منهج محدد فى ذهنه بالنسبة إلى طريقة أداء الممثلين فى هذا العرض، فأجابنى بقوله: لقد أردت فعلاً أن تخرج المسرحية طبقاً لمنهج إخراجى معين لكن ذلك لم يحدث! (٣١).

لقد حاولت، فى هذا الفصل، أن أقدم مجموعة اقتراحات لدراسات مبدئية تفيد من الأفكار الرئيسية لياوس، خصوصاً أطروحاته الأخيرة. يقترب ماذكره ياوس فى أحد اللقاءات الأخيرة مغه من أفكار وممارسات كثير من المسرحيين (٣٢). لقد اهتم ياوس أخيراً بما أسماه «الفراغات الصالحة للعب» Spaces For Play، وكيفية ملء هذه الفراغات بطريقة ذات دلالة؛ كما يهتم أيضاً بالثريبة الجمالية وكيفية استخدامها بوصفها مصدراً لإمداد الإنسان «باللعب الحر» أمام كل ماهو حتمى ولاإرادى. إن حرية اللعب هى مبدأ جوهرى فى المسرح؛ ومن هنا يمكننا أن نعتبر أن التاريخ الجمالى - كما بطرحه ياوس - يساعدنا على فهم واستيعاب هذا المبدأ بشكل واضح.

الشاشة اليمنى تحكى لنا شخصية نسائية أخرى عن علاقتها بشاب «كوبى» الأصل يدعى «أمى» يتضح لنا أنه متورط فى بعض الأحداث السياسية والإرهابية. وعلى الشاشة نفسها نرى شخصية باسم «كارلوس» يتم اغتيالها. وعلى مدار المسرحية يفكر المتفرج فى إمكان أن يكون «كارلوس» هذا هو الشخصية ذاتها التى نتحدث عنها الأرملة على الشاشة اليسرى» (٣٩).

لقد أشار أحد المتفرجين فى العرض الأول لهذه المسرحية - الذى أخرجه كيربى - إلى فتور «التمثيل والحيز البسيط الذى يأخذه»، وقد رأى هذا المتفرج أن ذلك قد يكون مقصوداً من المخرج لتركيز الانتباه أكثر على العروض التى تقدمها الشاشات الثلاث (٣٠). لقد أخرجت هذه المسرحية بعد ورشة عمل بنيوية Structu-ralist، أعدها أحد المهتمين بالمسرح الإيحائى. ولذا، فمن الصحيح تماماً وصف عرض «التحليل الضوئى» بأنه حول الشكل إلى معنى. وقد سمحت بساطة هذا النص بتعديل عناصر العرض، كما سمحت بمتابعة ردود أفعال الجمهور ومظاهر تلقيه للنص. عندما شاهدت هذا العرض وجدت الممثلات يلقين بمونولوجاتهن بطريقة طبيعية، وتصطبغ بالعاطفة، الشئ الذى أبعدنا تماماً عن الفتور. ويشير هذا السؤال التالى: هل تختلف فاعلية المتفرجين وتلقيهم الفعال للعرض باختلاف «كيف» يتم التمثيل؟ هل تسمح درجة القدرة التعبيرية الكامنة فى التمثيل بزيادة تجاوب الجمهور مع العرض وملء فراغاته، حتى عندما يكون المحتوى «مشوشاً»؟

ويشير عرض «التحليل الضوئى» بشكله هذا سلسلة من الأسئلة الجديرة بالاهتمام، مثل: كيف يمكن للجمهور تفسير وجود المحاضر الذى يلقى محاضراته السخيفة عن «التحليل الضوئى» على الشاشة الوسطى؟

هوامش المؤلف

- (١) بعد كتاب. روبرت هولاب Robert C. Holab المسمى نظرية التلقى Reception Theory (New York 1984) أفضل مدخل لموضوع جماليات التلقى.
- (٢) انظر: كتاب رومان ياكوبسون Linguistics and Poetics (1960) ومقال ياكوبسون بعنوان Literary History as a Challenge To Literary Theory المنشور في كتاب
Towards an Aesthetic of Reception Theory
- (٣) انظر: كتاب ياكوبسون Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics
- (٤) انظر: مقال باتريس بافيس بعنوان «نحو سيميولوجيا للإخراج» المنشور في كتابه لغات خشبة المسرح.
(٥) مرجع سابق.
- (٦) هولاب Reception Theory p.5.
- (٧) مرجع سابق P. Xiv
- (٨) مرجع سابق P.154
- (٩) مرجع سابق P.Xxix
- (١٠) مرجع سابق P.154
- (١١) انظر: ياكوبسون Aesthetic Experience p.33
- (١٢) مرجع سابق P. 101
- (١٣) مرجع سابق P. 102
- (١٤) مرجع سابق PP. 35-5
- (١٥) انظر: «هربرت بلو» Take Up the Bodies
- (١٦) مرجع سابق P.242
- (١٧) ياكوبسون Aesthetic Experience p.35
- (١٨) لقد هدف فوجارد و كاني و نانشونا إلى استشارة ردود أفعال إزاء مجريات الأمور في جنوب أفريقيا.
(١٩) مرجع سابق.
- (٢٠) ياكوبسون Aesthetic Experience p.33
- (٢١) انظر: دينيس كالاندرا New German Dramatists
- (٢٢) مرجع سابق P.76
- (٢٣) مرجع سابق P.99
- (٢٤) مرجع سابق P. 139
- (٢٥) مرجع سابق.
- (٢٦) لقد عملت «دراماتورجيا» في عرض مسرحية آلية هاملت وشاركت في إيجاد حلول لبعض المشكلات الخاصة بالترجمة والبروفات والإخراج.
- (٢٧) انظر: «مايكل كيربي» Photo analysis
- (٢٨) انظر: The Drama Review, 23, no.3 (T83)
- (٢٩) مرجع سابق PP. 103 - 4
- (٣٠) مرجع سابق P.110
- (٣١) من مراسلات مع المؤلف.
- (٣٢) انظر: Theatre 23, no. 12 (1982) P.24.



الإنسان والشئ فى المسرح*

جبرى فيلتروسكى

الاختلاف يتأتى من حقيقة أن هذا الحدث انعكس فى مرأتين منحيتين بنحو مختلف، أى، فى شعورين منظمين بنحو مختلف، وقد تسبب هذا فى أن يقوى بعض الرموز وأن يكبت بعضها. إن خواص فعل موجه نحو هدف عملى يقررهما هذا الهدف، بغض النظر عن المدرك [بكسر الراء]، مالم يكن هدف الفعل هو الاتصال (Communication).

ولكن الفعل فى المسرح غاية بحد ذاتها، وهو يفتقر إلى أى هدف عملى خارجى قد يحدد خواصه. إن الفعل هنا معد لكى يفهم من قبل الجمهور كسلسلة متكاملة ذات معنى. هذا هو السبب فى كونه مكوناً من رموز مختلفة تنعكس أولاً على نحو خاص فى وعى الجمهور. وهكذا، فإن خواص الفعل هى معان خالصة، تماماً مثلما أن هدفه مسألة سيميائية وليست مسألة حياة عملية. ولكن الفعل فى المسرح يختلف عن فعل غرضه العملى هو الاتصال، وعلى الرغم من أن الأخير أيضاً يتكون من رموز صممت للمدرك، وأن لهدفه قيمة

إن أساس الدراما هو الفعل. بالطبع إن حياتنا اليومية وجريانها محدّدان أيضاً بالفعل، سواء أفعالنا نحن أو أفعال الناس الآخرين. إن الفعل هو العلاقة الفعالة التى تربط فاعلاً بشئ ما؛ إنها حقيقة تيلولوجية (غائية) محكومة بهدف يتمشى واحتياجات الفاعل. لذلك، عندما يحدث أى فعل يتوجّه انتباهنا إلى هدفه، أما الفعل نفسه فهو ثانوى بالنسبة إلينا. الشئ المهم هو فيما إذا كان الفعل يحقق هدفاً معيناً. إلا أنه حالما يجذب فعل بحد ذاته انتباه الشخص المدرك، فإن خواصه تصبح رموزاً. فهو حين ذلك يدخل فى شعورنا بواسطة الرموز ويتحول إلى معنى. من المعروف جيداً أن شخصين شهدا الحدث نفسه يصفانه بطريقتين مختلفتين تماماً. إن هذا

* المقال مأخوذ عن كتاب: A Prague School Reader of Aesthetics, Literary Structure, and Style.

ترجمه عن اللغة التشيكية باول. إل. جارفى. وصدرت السعة الإنجليزية عن مطبعة جامعة جونز تاون/ واشنطن - ١٩٦٤.
ترجمه عن الإنجليزية غنّدت كاظم موسى - كلية التربية للسات جامعة تكريت العراق.

وصوته وحركاته وكذلك أشياء مختلفة من أجزاء الأزياء إلى الديكور، ولكن الشئ المهم هو أن الممثل يركز معاني تلك الأشياء في نفسه، وقد يفعل ذلك إلى درجة أنه، بأفعاله، قد يحل محل كل حاملي الرموز. يمكن توضيح ذلك بمثال من المسرح الصيني:

«يصور الممثل بأفعاله كل الأحداث التي لا يوفر المسرح الصيني لها القاعدة الملائمة. فبمجموعة صحيحة من الحركات التقليدية يصور الممثل قفزة فوق موانع خيالية: صعوده سالماً خيالية، تخطيه فوق عتبة خيالية عالية، فتحه باباً خيالياً. إن الحركات الرمزية التي يتم تنفيذها تخبر الجمهور بطبيعة هذه الأشياء الخيالية. إنها تخبره فيما إذا كانت الحفرة غير الموجودة فارغة أم مليئة بالماء، فيما إذا كان الباب الخيالي هو البوابة الرئيسية، أم بوابة اعتيادية، أم باباً بسيطاً وما شابه ذلك» (ك. بروشاك، «رموز في المسرح الصيني»، ١٩٣٩).

ينشأ السؤال من الوسيلة المعطاة إلى الممثل لتوحيد كل هذه المعاني بفعله. الجواب، من حيث هو كل، بسيط جداً. فكل ما موجود على خشبة المسرح هو رمز:

«ولكن الأزياء المسرحية والبيت في الديكور وإيماءات الممثلين لا تتكوّن من رموز عدة مكوّنة أو أساسية كما هو الحال في بيت حقيقي أو ملابس حقيقية. فعلى خشبة المسرح يكون أي زى أو جزء من الديكور محدداً برمز واحد أو رمزين أو ثلاثة رموز. يستخدم المسرح فقط رموز الأزياء والديكور تلك التي تبرز الحاجة إليها في حالة درامية معينة» (پوجا تيريف، «رموز المسرح»، ١٩٣٨).

سيمائية فقط، فإن هدفه النهائي يقع خارج الفعل نفسه وليس داخله، كما هو الحال في المسرح.

ينتج من الخاصية التلويولوجية للفعل كونه نتيجة نية فاعل. إلا أنه من الضروري تمييز فكرة الفاعل. قبل كل شئ، يوجد هنا الفاعل الأساسي الذي هو مولد أو مسبب النية، ثم يوجد الفاعل الذي ينفذ الفعل بنحو علني، والذي قد يكون متطابقاً مع الفاعل الأصلي، ولكن قد يكون مجرد أداة له، وهكذا يكون فاعلاً جزئياً فقط. بالطبع، لا يمكن رسم الحدود بينهما على نحو مضبوط. وفيما بعد سنرى أن التمييز في المسرح يمكن أن يذهب أبعد من ذلك، لأن الحدث هنا منقول من سياق عملي ويفتقر إلى غاية خارجية، حيث إن وعي الجمهور بالفاعل، أي بالكائن الذي ينفذ الحدث بفعالية، ينبع من الحدث أكثر من أي مكان آخر.

في الفترة التي كان المنظرون فيها يفكرون في المسرح الواقعي فقط، برز الرأي القائل بأن الكائن البشري فقط يمكن أن يكون الفاعل كما هو الحال في الحياة اليومية. وكانت كل المكونات الأخرى تعدّ مجرد أدوات أو أشياء الفعل البشري. إلا أن تطور المسرح الحديث والاطلاع المتزايد على مسرح مناطق الثقافة غير الأوروبية أدّى إلى نقض هذا الرأي، وتبيّن فيما بعد أنه لم ينطبق تماماً حتى على المسرح الواقعي. إن هدف هذه الدراسة هو إظهار اعتماد وجود الفاعل في المسرح على مساهمة بعض المكونات في الفعل، وليس على تلقائيه الفعلية، بحيث إنه يمكن إدراك حتى شئ جامد على أنه الفاعل المنفذ، كما يمكن إدراك كائن بشري حتى على أنه عنصر يفتقر إلى الإرادة تماماً.

من الممثل إلى الشئ

إن حالة الفاعل الأكثر شيوعاً في الدراما هي صورة الممثل. إن صورة الممثل هي الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من الرموز. هذه الرموز قد يعبر عنها جسم الممثل

الشخصية الرئيسية إلى أصغر دور، تشكل وبصورة قطعية خطأ متماسكاً تماماً حسب فعاليتهم المتفاوتة، ويتم الحفاظ على تماسك هذا الخط بمجرد تماسك الحدث.

إذا تتبعنا هذا الخط، فسيكون بمقدورنا أن نرى أننا لا نستطيع حتى تحديد الحدود التى يتوقف بعدها فهم فعل شخص، على أنه تلقائى. يودى الخط بلا انقطاع إلى شخوص أفعالهم محدّدة بأفعال عدة، نمطية؛ تتكرر مع اختلافات دقيقة. إن شخوصاً كهؤلاء يحملون رموزاً قليلة جداً بجانب تلك التى ثمة حاجة مطلقة إليها لحالة معينة. إنهم (الشخوص) شحيون جداً، وأنشعور بحقيقة أنهم ضعيف جداً. بالنسبة إلى المشاهد، يرتبط شخص من هذا النوع غالباً بحدث معين. وهكذا مثلاً، قد يحدث أن يكون المسرح يمثل غرفة جلوس، فما أن يدخل خادم معين نعرف أنه لإعلان وصول زائر. وسوف نرى، فيما بعد، أن هذه الصلة بحدث معين هى صفة مميزة للواقع. وفى الحقيقة، يبدو شخوص كهؤلاء للمتفرج أكثر شبهاً بلواحق الديكور من شبههم بممثلين فعالين. لقد استطعنا أن نشاهد لواحق بشرية فى (إى. إف)، وهى النسخة التى أنتجها المنتج والمخرج الطليعى بيربان من مسرحية كليبيرا الكوميديّة (كل شخص يعمل شيئاً ما لوطنه)؛ كانت هذه اللواحق عبارة عن شخوص صامتة يمثلون الخدم. إن شخوصاً كهؤلاء تمكن مشاهدتهم بأعداد كبيرة فى المسرح، وهم ليسوا شيئاً غير اعتيادى.

إلا أن اللواحق البشرية لا تنهى السلسلة التى تبدأ بشخص الممثل. قد يتدنى الحدث إلى «مستوى الصفر». حينذاك يصبح الشخص جزءاً من الديكور. إن أجزاء بشرية من الديكور من هذا النوع هى مثلاً جنود يحيطون بمدخل بيت، إنهم يفيدون فى إظهار أن البيت هو ثكنة. بالطبع، لا يمكن بأى شكل عد الأجزاء البشرية من الديكور ممثلين فعّالين. وعلى نحو مماثل، فإن

من ناحية أخرى، يدخل جسم الممثل إلى الحالة الدرامية بكل خواصه. من الواضح أنه لا يستطيع أى كائن بشرى حتى أن يتخلى عن بعض من هذه الخواص ويبقى فقط على تلك التى يحتاجها للحالة الدرامية. هذا هو السبب فى عدم كون كل مكوّنات أداء الممثل ذات هدف؛ فبعضها يقدم لمجرد الضرورة الفسيولوجية (هكذا مثلاً تحدث مختلف ردود الأفعال الأوتوماتيكية). بالطبع يتلقّى المشاهد حتى هذه المكوّنات غير الهادفة لأداء الممثل على أنها رموز. وهذا ما يجعل شخص الممثل أكثر تعقيداً وغنى - ونستطيع القول: أكثر واقعية - مقارنةً ببقية حاملى الرموز. إنه يحوى، فضلاً عن شخصيته الرمزية، شخصية واقعية أيضاً. وهذه الأخيرة هى بالضبط تلك القوة التى تجعل كل المعانى تتمركز فى الممثل.

كلما كانت أفعال شخص الممثل أكثر تعقيداً، عظم ليس فقط عدد الرموز ذات المغزى فحسب، بل أيضاً، وهذا مهم هنا، عدد الرموز التى ليس لها مغزى؛ بحيث توضع حقيقة الشخص فى الطليعة. إن الشخص الذى تكون أفعاله أقل تعقيداً يكون بالطبع نظامياً أكثر، وهذا هو ما يودى إلى هرمية أو هيراركية الأجزاء. إن الشخص الموجود فى قمة الهرم، الذى يدعى بالشخصية الرئيسية، يجذب لنفسه الاهتمام الرئيسى من المشاهدين، ويدع فى بعض الأحيان فقط مجالاً لأن يوجّه الاهتمام لمجموعة الشخصيات الساندة. وفى الوقت ذاته، عندما نقوم الشخصية الرئيسية بتوفير الحوافز للحدث، فإنه يؤثر على أداء بقية المجموعة، وقد يعمل أحياناً كمنظّم تام لهم. مع ذلك، قد يفهم المشاهد بقية الشخوص على أنهم فاعلون بالنيابة، إلا أن تابعيتهم واضحة. ولكن قد تبرز عادة حالات خلال المسرحية يصبح فيها شخص ما، غير الشخصية الرئيسية، الدعامة الأساسية للحدث. حتى فى هذه الحالات، تبقى هرمية الأدوار فى بعض البنى غير متأثرة، وفى بنى أخرى قد تعيد الهرمية تجميع نفسها من حالة إلى أخرى. ولكن جميع شخصيات المسرحية، من

من الشئ إلى الممثل:

إن الكائن البشرى الذى يكون جزءاً من الديكور قد أخذنا إلى مجال الديكور بصورة عامة: إن الهدف العام للديكور هو التعرف الأشخاص ومكان الحدث على نحو فعلى (أو. زك. المصدر السابق، ص ٢٣٢). وعلى نحو مماثل، فإن لمجال الديكور تمييزه الداخلى، وأدنى درجة فى الديكور المصبوغ الذى هو رمز تاماً. إن أنموذجاً بالحجم الطبيعى يعد أغنى من ذلك، وذلك لاحتوائه على عمق حقيقى. وهكذا، فهو أقرب بخطوة إلى الشئ الحقيقى الذى يمثله. وعلى المستوى نفسه، مع النماذج بالحجم الطبيعى، توجد الدمى التى تمثل كائنات بشرية على أنها جزء من الديكور. أخيراً، يمكن أن يكون التكبير من الأشياء الحقيقية كالكرسى والمائدة جزءاً من الديكور. إنها فى المستوى ذاته للكائنات البشرية التى تكون جزءاً من الديكور.

يشارك الديكور بخصائص عدة متشابهة مع الأزياء. وعلى نحو مشابه، فإن هدف الأخيرة هو تجسيد الناس والأوساط. إنها تختلف عن الديكور بشكل أساسى فى حقيقة أن الديكور يجسد أساساً محيط الحدث، بينما تجسد الأزياء الناس أساساً. إن الأزياء هى فى المستوى ذاته للنماذج بالحجم الطبيعى والأشياء الحقيقية ذات الصلة بالديكور.

إن حقيقة كون أجزاء الديكور لا تعمل بشكل علنى قد تؤدى إلى تولد الانطباع عن أن الديكور هو خارج الحدث وليس له تأثير على سيره. فى تلك الحالة، يمكن القول إنه يشكل مجالاً مستقلاً ومحدداً بوضوح. إلا أن هذا سيكون انطباعاً خاطئاً تماماً. يكفى أن نوضح مثلاً كيف أن نزاعاً بين شخصيتين سيحدث بطريقتين مختلفتين تماماً عندما يمثل الديكور خانة أو قصرًا ملكياً. حتى إذا كان فعل الديكور العلنى على مستوى الصفر، فإن له دوراً فى تقرير سير الحدث. وذلك هو

حقيقتهم مخففة إلى «مستوى الصفر» طالما أن رموزهم المكونة محددة إلى الحد الأدنى. إذا تأملنا ماهية حاملى الرموز هؤلاء، رأينا أنها عادة وضعهم، قوامهم، مكياجهم، أزيائهم. نتيجة لذلك، يمكن استبدال الناس فى هذه الأدوار بدمى لا حياة فيها. وهكذا، فإن الناس الذين فى عداد أجزاء الديكور يشكلون الانتقال بين عالم الإنسان وعالم الأشياء، إلا أنهم ليسوا الجسر الوحيد بين هذين العالمين. فمثلاً، يتحدث أو. زك عن حقيقة أنه بين المكياج الذى لا يزال جزءاً من الجسم العضوى للممثل والأزياء التى ليست جزءاً من هذا الجسم، ثمة أشياء أخرى كالباروك التى لا نستطيع أن نقرر بالتأكيد ما إذا كانت تعود إلى العالم الأول أو الثانى («جمالية الفن المسرحى»، ١٩٣١، ص ١٣٦ وما بعدها). وعلى الرغم من أن الأزياء ليست جزءاً من الجسم العضوى، فإنها تدمج معه إلى حد كبير. وهكذا، فإنه من الصعب غالباً الإقرار إلى أى مدى يحدد تمثيل الأفعال البشرية بخواص الجسم، وإلى أى مدى بخواص الملابس، لأنه:

«ثمة إيماءات معينة وحركات معينة ليست فقط ملائمة لنمط معين من اللبس فحسب، بل إنها محددة به أيضاً. كان الاستعمال المفرط للأيدى فى القرن الثامن عشر بسبب استعمال الأطواق الواسعة، ووقار بيرلى بسبب ياقته الثقيلة أكثر من شخصيته المدروسة».

(أوسكار وايلد، «أقنعة»، الترجمة التشيكية، ص ٥٠، وهنا أعيدت ترجمة الجملة من التشيكية).

يمكن أن يلاحظ أن مجال الكائن البشرى الحي ومجال الشئ الذى لا حياة فيه متداخلان، ولا يمكن رسم حدود مضبوطة بينهما. وهكذا، فإن السلسلة التى تبدأ بشخص الممثل تستمر دون انقطاع إلى مجال الأشياء (الشئ).

تناقض مسرحى. يظهر هذا الارتباط بوضوح أكثر فى حالة ما يسمى باللواحق الخيالية (imaginary props). ما اللاحق الخيالى؟ يمثل الممثل دون وجود لواحق حدثاً يحتاج عادةً إلى لاحق معين؛ فيشعر المشاهد بوجود هذا اللاحق على الرغم من أنه فى الحقيقة غير قائم. قارن مثلاً هذا المشهد من الغاية لاوستروفسكى ومن إنتاج مايرخولد:

«... يقدم الممثل الكوميدي تمثيلاً إيمائياً (باتومايك) للفنان. إنه يجلس على درجة من درجات السلم حاملاً صئارة صيد ويتظاهر بالنظر إلى المناظر التى على اليسار؛ بالطبع ليس ثمة كلاب فى الصئارة... الممثل الكوميدي يصطاد سمكة، ينتزع السمكة من الكلاب - على الرغم من أنه ليس هناك أى شئ فى يده، ثم يقبض عليها، وأخيراً يضعها جانباً» (ف. تين «موسكو فى تشرين الثانى - نوفمبر»، ١٩٢٩، ص ٤٠).

يمكن إيجاد نظير لهذه العملية فى الحياة اليومية، إيماءات تقلد استعمال شئ معين لغرض الدلالة عليه. مثلاً تستخدم إيماءات كهذه من قبل أجناب عندما يطلبون شرباً، مثلاً، بتقليد حركات الشرب. أما فى المسرح، فالهدف مختلف طبعاً. نوضح العلاقة بين اللاحق والحدث بطريقة عكسية عندما لا يكون ثمة فاعل فى المسرحية، أى عندما لا يكون ثمة ممثل على خشبة المسرح. وحتى حينذاك لا يتوقف الحدث، حيث تأتى قوة الفعل للشئ إلى الأمام بكل طاقتها. إن الأشياء على خشبة المسرح، ومنها ربما حركاتها الآلية أيضاً مثل حركة رفاص ساعة، تستثمر وعينا بالجريان غير المنقطع للأحداث، وتخلق فينا حس الحدث. دون أى تدخل من الممثل، تعطى اللواحق شكلاً للحدث؛ فهى لم تعد أدوات الممثل، ونحن نحس بها كفواعل تلقائية مساوية لشخصية الممثل. ولأجل أن تتم هذه العملية، يجب أن

السبب أيضاً فى أنه لا يمكن تحديده على أنه مجال مغلق، كما لا يمكن تحديد النقطة التى تبدأ بها الأشياء فى الاشتراك فى الحدث علناً وتصبح لواحق. غالباً ما يبدو أن شيئاً ما فى حالة واحدة جزء من الديكور أو الأزياء، وأنه فى الحالة التالية يصبح لاحقاً. ولكن وظيفته، فى الواقع، تتحدد بتناقض قوتين متعاكستين قائمتين فيه؛ وهما القوى الحركية للحدث والقوى الثابتة لتحديد الشخصية. إن علاقتهما ليست مستقرة؛ ففي حالات معينة تسيطر إحدهما، وفى حالات أخرى تسيطر الثانية، وأحياناً تكونان متوازنتين. دعنا، مثلاً، نأخذ الخنجر فى الحالات الآتية:

١ - الشخص (أ) يحمل خنجراً. الخنجر هنا جزء من الأزياء ويبنين المنزل النبيلة أو العسكرية لحامله. إن القوة التشخيصية للخنجر هنا تفوق قوة فعله التى تدفع كلية إلى الخلفية.

٢ - الشخص (ب) يهين الشخص (أ) الذى يسحب خنجره ويظعن (ب) حتى الموت. هنا، فى سياق حدث معين، تكتسب قوة الفعل للخنجر قوة مفاجئة؛ فهى تصبح لاحقاً وتأخذ دوراً فى الحدث بوصفها أداة.

٣ - يهرب الشخص (أ) حاملاً خنجراً يقطر دماً. الخنجر هنا علامة القتل، ولكنه فى الوقت عينه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالهروب؛ أى بالحدث. إن قوتى الشئ كليهما متوازنتان.

يسمى اللاحق عادة بالأداة السلبية لفعل الممثل. ولكن هذا ليس منصفاً إنصافاً كاملاً لطبيعته. فاللاحق ليس سلبياً دائماً؛ حيث إن له قوة (سلبية) قوة (الفعل) تجذب حدثاً معيناً نحوه. فحالما يظهر لاحق معين على خشبة المسرح، فإن هذه القوة التى يملكها تثير فينا توقع حدث معين. إنه مرتبط بهذا الحدث ارتباطاً وثيقاً إلى درجة أن استعماله لغرض آخر يفهم على أنه

على الرغم من عدم كونها خاضعة لأى قانون دون استثناءات، فإنها موجهة بالعادة، وهكذا فهي قابلة للتنبؤ فى حدوثها (مثلاً، أفعالنا اليومية فى النهوض، والأكل، والنوم، والعديد من أفعالنا الوظيفية)، وأخيراً تتضمن المجموعة الثالثة فعلاً بالمعنى الصحيح للكلمة، مبنية على مبادرة الفاعل غير المحدودة، ولذا فهي غير قابلة للتنبؤ. ومختلفة فى كل حالة.

إن هدف التشخيص هو رفع المستويين الأولين للحدث إلى المستوى الثالث. إنه لا يعنى بالضرورة أن الأشياء يجب أن تتحول إلى أشخاص، بالمعنى الصحيح للكلمة، كما هو الحال مثلاً فى القصص الخرافية: تلك هى مجرد حالة خاصة من التشخيص (مثلاً، الإضافة من قبل المؤلف فى «العصفور الأزرق» لمارتنك). يكفى أن تظهر الأشياء التى هى فواعل سلبية للحدث بمظهر فواعل إيجابية على الرغم من أنها قد تحافظ على شكلها المعتاد (جى موكاروفسكى «تحليل دلالى لأعمال شعرية»، ١٩٣٨).

يحدث تشخيص كهذا، مثلاً، فى إنتاج رينهارت مسرحية سترندبرغ (البجع):

«المشهد بعد دفن الزوج. على خشبة المسرح توجد زوجة التى تسببت فى موته. يصف فى تيل المشهد كما يلى: «كان المشهد كأن شبح الرجل المتوفى كان يتجول فى البيت. المرأة خائفة دائماً من البقاء وحيدة. الباب الذى تفتحه الريح يخفيها... الغرفة الوحيدة التى تستعمل فى كل الفصول الثلاثة، والمكدسة بأثاث غامق اللون، غارقة فى الظلام خلال الفصول الثلاثة، مع وجود انقطاعات صغيرة. تصفر الريح وتتن خلف

يتحقق شرط واحد: يجب ألا يكون اللاحق مجرد صورة كنائية لشيء يرتبط هو به بعلاقة حقيقية، لأنه فقط إذا احتفظ بحقيقته يستطيع أن يشع قوة فعله ويوحى بالحدث للمشاهد. إذا كان جى مونزل يدعى أن «المناضد يمكن أن تصبح مخلوقات نكرها أكثر مما نكره أعداءنا» («مجد المسرح وبؤسه»، براغ، ١٩٣٧، ص ٢١٨)، فإن هذا المبدأ له علاقة أكيدة بقوله (ص ٥٦) أن:

«سترة ستوكمان الممزقة تعود إلى الأشياء التى كانت مواطن قوة المسرح الواقعى وخشبة المسرح الطبيعية. ولأجلهما فقط ستصبح فرقة خودوز هيسطينى [مسرح موسكو للفن] عزيزة علينا، لأنهم بنوا أبواباً تصر، ووضعوها أثاثاً حقيقياً ومنضدة بليارد بكرتين بيضاوين وكرة سوداء، وكان أندريه سيرجيج بروزوروف يدفع عربة طفل حقيقية على خشبة المسرح. إن الأشياء الحقيقية؛ المنضدة، السترة، الدموع، الأصوات البعيدة لفرقة موسيقية راجلة، هى الميراث الوحيد الذى نستطيع أن نتسلمه منهم».

إلا أن الحدث فى غياب الفاعل ليس هو طريقة «التشخيص» الوحيدة. وما التشخيص حقاً؟ إنه:

«قوة، غير محددة ولكن قوية، تقوى تلقائية حدث ما بتأكيد مساهمة الفاعل القائم بالعمل. يمكن أن تقسم الأحداث عامة، على أساس التلقائية، إلى ثلاثة أصناف: فى أدنى مستوى توجد الأحداث الميكانيكية (الآلية) التى تخلو بطبيعتها من أى نوع من التلقائية مع كون سيرها مقررًا بنظام محدد مسبقاً دون استثناءات؛ فى درجة أعلى توجد أفعال الكائنات الحية، تلك الأفعال التى،

جيسو: توقف! توقف!

جينزو: (مسدداً ضربة أخرى): أيتها الشئ الشيطاني! (تخطم الضربة الصندوق نائرة ثوباً أبيض صغيراً وقصاصات ورقية مكتوبة عليها الصلوات، وعلم دفن صغير وبعض الأشياء الصغيرة الأخرى التي تستعمل فى الدفن).

جينزو (مرتعباً): باسم الشيطان، ما هذا؟ (يخفض يده التي تحمل السيف).

تنتهى الحالة بتدخل تلقائي من اللواحق منقذة حياة السيدة جيو.

العلاقة بين الإنسان والشئ:

لقد تتبعنا الدرجات المختلفة للمشاركة فى الحدث من قبل عناصر مختلفة؛ درجات مختلفة؛ بحسب مدى النداعلية. لقد أصبح واضحاً أن الانتقال بينها تدريجى تماماً؛ بحيث لا يمكن اعتبارها مجالات معزولة. إن وظيفة كل عنصر فى الحالة الواحدة (وفى المسرح من حيث هو كل) هى الناتجة عن التوتر بين الإيجابية والسلبية فيما يتعلق بالأحداث، التي تظهر نفسها فى جريان مستمر إلى الخلف وإلى الأمام بين العناصر المنفردة، الناس والأشياء. لذلك، من المستحيل تحديد خط بين الفاعل والشئ طالما أن كل عنصر يمكن أن يكون آياً منهما. لقد رأينا أمثلة عدة حول كيفية تبادل الأماكن بين الأشياء والإنسان ومدى إمكان تحول إنسان إلى شئ، وشئ ما إلى كائن حى. وهكذا، فإنا لا نستطيع أن نتحدث عن مجالين محددين بشكل متبادل. يمكن تشخيص علاقة الإنسان بالأشياء فى المسرح على أنها تناقض ديبالكتيكي. لقد رأينا فى الأمثلة السابقة أن التناقض الديبالكتيكي بين الإنسان والأشياء يحدث فى أكثر البنى تنوعاً، وهكذا فهو ليس الخاصية الشاملة

خشبة المسرح راجئة الشباك والستائر البيضاء متحوّلة إلى تيار قوى كلما فتح الباب ونافخة الأوراق من فوق المكتب وضوء المصباح الموضوع فوقه. هذه البراعة الفنية الطبيعية تعطى فى البدء انطباعاً مرعباً، خاصة عندما يهتز الباب المفتوح فى الفراغ كلما يتطلب السيناريو ذلك (ديفا ديلينى يوزومينجى ذكريات عن المسرح، ص ١٧٠ وما يليها).

تشخيص آخر، أقل وضوحاً، هو الدراما اليابانية (تيراكويا) أو (مدرسة القرية) لتاكيدا يازومو:

الوضعية: يخشى المعلم جينزو فى بيته الابن الصغير للمستشار المطرود. السيدة جيو تجلب طفلها إلى المدرسة، وهو صبي مطلق الشبه بابن المستشار. يذهب المعلم خلف الكواليس ويقتل ابن السيدة جيو. الخدم يخرجون. ترجع جيو فجأة.

جيسو: (بادية الانفعال): أوه. هذا أنت سيد تاكيبى جينزو، المعلم المحترم. اليوم جلبت ابنى الصغير هنا. أين هو؟ ألم يترك لك أية متاعب؟ جينزو: لا - إنه هناك فى الخلف.. فى الغرفة الخلفية.. إنه يلعب مع الآخرين. هل تريدان رأيته.. ربما تريدان أخذه إلى البيت؟

جيسو: نعم، أحضره رجاءً.. أريد أن أخذه إلى البيت...

جينزو: (يقف): سيكون هنا حالاً. ادخلى رجاءً... (تستدير جيو نحو الباب الخلفى؛ يستل جينزو سيفه خلف ظهرها ويتهيا لضربة عنيفة، ولكن جيو كأن شيئاً ما حذرهما تستدير وتتجنب الضربة. قافزة بسرعة تمسك بصندوق ابنها وتستعمله لتفادى ضربة جينزو الجديدة).

تعلق الأمر بنشاطهم التلقائى، ولكن أيضاً وفق الأفق الإستمولوجى (المعرفى) فقط لحياتنا اليومية، الذى نقره الحياة الحضرية. أما فى آفاق أخرى، كما هو الحال فى الآراء الخاصة بالعالم الأسطورى للبدايين والأطفال مثلاً، يلعب التشخيص والتحول بين الإنسان والأشياء دوراً مهماً جداً.

على الرغم من أن الحضارة تطور، مقارنةً بالطريقة البدائية للحياة، فإنه لا يمكن الإنكار أن أشكالها المتنوعة القائمة لحد الآن قد كسرت، وبأكثر التقاليد تنوعاً، العلاقة المباشرة بين الإنسان وبيئته. فى المثال حول الحدث بغياب الفاعل؛ شاهدنا كيف يمكن استخدام هذه التقاليد بدقة للربط بين نواحي الواقع المختلفة بشكل غير تقليدى. وربما لا نبالغ إذا ادعينا أن هذا هو أحد أهم أهداف المسرح الاجتماعية. هنا بالذات يستطيع المسرح أن يظهر طرقاً جديدة لإدراك العالم وفهمه.

للمسرح الحديث، وبطبيعة الحال يتم تأكيده فى بعض البنى وفى بعضها يتم طمسه وتقليله.

إن رأى القائل بأن الإنسان فى المسرح هو الفاعل الإيجابى بشكل مطلق، وأن الأشياء هى مفاعيل سلبية أو أدوات الحدث، ظهر - كما ذكرنا - فى وقت كان المنظرون فيه يفكرون فى المسرح الواقعى فقط. ولكن حتى فى المسرح الواقعى، لم تتم إزالة التقلب بين الإنسان والأشياء تماماً، ولكنه فقط أبقي تحت السيطرة إلى حد أن الخطأ الذى تحدثنا عنه كان يمكن أن يحدث. لقد حاول المسرح الواقعى (على الرغم من أنه لم ينجح نجاحاً حقيقياً أبداً) أن يكون انعكاساً للواقع؛ ليس فقط بعناصره منفردة فحسب؛ بل فى حالة اتحاد هذه العناصر أيضاً. وفى حياتنا اليومية، فإننا متعودون طبعاً على التمييز بدقة فائقة بين الإنسان والأشياء بقدر





خطاب الممثل :

الإيماء*

أن أوبرسفيد**

يجيب المسرح بالنفى، حتى المسرح الغربى؛
فالصورة والخطاب فى المسرح متصلان، هما جسد
الممثل، هما تكوينه الحى، أو «الهيروغليفى» كما يقول
آرتو Artaud. إن مادية الحرف الملموسة (صوتية كانت أم
مرئية) ليست غريبة عن سحر المسرح ولا عن الشعور
بالارتياح الذى يشغل عليه. إن اللفظ جسد، والفكرة
والكلام المنحج مثقلان بكل مادية الجسد: «عند حدود
التعبير نلتقى بركام من الجسد والمعنى».

فلنحاول رغم كل شئ أن نزيل غموض هذا
الركام.

١ - ١. الخطاب الثنائى

لا يؤتى تحليل عمل الممثل فى مجالاته المختلفة
(إلقاء، إيماء^(١))، دراسة المسافة (Proxémique) نماره إذا
تم الفصل بين هذه المجالات. فالممثل لا يعرض قط
جانباً واحداً وإنما اثنين معاً: إما اثنين داخل نسق
العلامات نفسه، أو اثنين ينتميان إلى أنساق مختلفة.

١ -

اللغة فى المسرح جسد مستقل بذاته يعبر عنه
الممثل فى وجوده المادى الجسدى، وهى وسيط لكل ما
يستطيع الجسد التعبير عنه (من صوت وتنفس وطريقة
نطق وإيقاع وحسية).

يقول مارك لوبو Marc Le Bot :

«إن النص والصورة فى الشقافة الغربية
منفصلان منذ الأزل؛ حيث تتبع الصورة
النص وتخضع له عادة. ولكن هل يمكننا
حقاً فصل الصورة عن الخطاب؟»

* يمثل هذا النص الفصل الرابع من كتاب مدرسة المتفرج L'école du spectateur، مؤلفه آن أوبرسفيد Anne Ubersfeld - صدر عن دار نشر Editions Sociales, Paris, 1981 - وهو الجزء الثانى من كتاب قراءة المسرح - ترجمة م. التمساني، الذى صدرت طبعته العربية عن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عام ١٩٩٤.
** ترجمة م. التمساني مدرس مساعد - مركز اللغات والترجمة
- أكاديمية الفنون، القاهرة.

كما هو الحال مثلاً في حالة الاعتراف بالحب بنبرة مستخفة؛ حيث يصبح لدينا:

(أ) كلمات الخطاب: ومدلولها = «أحبك».

(ب) موسيقى الكلام: ومدلولها = لا يؤخذ هذا الاعتراف مأخذ الجد.

يحول هذا التجاور دون وقوع العلامة في أسر سطحية مدلول بديهي، ويشير التقابل بين شقيه تساؤل المتفرج. ولا يكتسب التجاور معنى إلا في حالة «إدراجه في سياق معين»:

(أ) تعمل جملة «أنا أحبك» عملاً مكرراً أو/ ومقابلاً لعلامات العرض / النص الأخرى.

(ب) ولا تكتسب موسيقى الكلام / «الاستخفاف» معنى إلا في علاقتها بالعلامات الأخرى. ومن الممكن أن تكتسب المجموعة السيمنطيقية (خبر منطوق + موسيقى الكلام) معنى ما داخل «عالمين اثنين» مختلفين:

١ - كتمان القلب العاطفي.

٢ - لامبالاة الشخصية المتحررة.

من الممكن أن تزيل بقية علامات العرض / النص شيئاً من الغموض (الالتباس)، أو أن تختار بين صيغتين جائزتين أو تتركهما تتعاضدان جنباً إلى جنب، إن احتاج الأمر.

١ - ٢. توافقات.

ينبغي، إذن، على كل تحليل سيميوطيقي للعرض الملموس أن يدرس العلامات التي يتجهها الممثل؛ ليس بوصفها أنساقاً منفصلة وإنما بوصفها مزيجاً من العناصر المتصلة.

هكذا يتعين علينا تحليل علاقات كل من:

- الإيماءة - الكلام (مدلول الخطاب).
- الإيماءة - الإلقاء (موسيقى الكلام، الإيقاع، إلخ).
- الإيماءة - شغل الفضاء.
- الإيماءة - الملابس.
- الإيماءة - التعبير بالوجه.
- التعبير بالوجه - الصوت.
- الصوت - شغل الفضاء.

إننا نتصور أن عمل الممثل الفعلي لا يتطلب فقط قيام هذه العلاقات الثنائية بين الأنساق الدالة، وإنما المواجهة بينهما بشكل أكثر تعقيداً. غير أن المنهج السليم يقتضي دراسة العلاقات بين الأنساق في شكلها الثنائي أولاً؛ حيث إن الممثل في غالبية الأحيان يقوم بعمله كالتالي: يعمل الممثل على العلاقة المباشرة بين نسقين من العلامات. ولنعط مثلاً على ذلك: كانت إحدى الطرق التي يتبعها جيرار فيليب Gérard Philippe هي موازنة الإلقاء، أو طريقة النطق phrasé المصطنعين - لا عن طريق كسر المعنى فحسب، ولكن أيضاً عن طريق نبر اللغة الفرنسية المعتاد - مع الأداء الحركي الواضح والرحب بشكل مذهل. وكان هذا التناقض من شأنه أن يجعل أداء جيرار فيليب المسرحي فعالاً لوضوحه و«ثلاثية أبعاده»، بينما تشير التسجيلات الصوتية التي لاتعيد سوى الجزء الصوتي من العلامات (اللفظية وغير اللفظية) إلى اصطناع وسطحية الإلقاء.

في مسرحية (دون جوان Don Juan) لموليير -

إخراج فيتيز Vitez، يؤدي جان - كلود دوران Jean - Claude Durand دوره دائماً على خلاف ما يقول به أو ما يقترحه النص: فهو يسب إلفير Elvire في الفصل الأول بينما يربت على ساقيها. لا تكتسب الإهانة معناها إلا في استدعائها «الأساس المستمر» للرغبة، كما تؤكد

إلثير في الفصل الرابع طهارة حبها زكونه مجرد «جرعة حنان» بالغة القداسة، بينما تمنح يديها وذراعيها لمن يربت عليها.

١ - ٣ : إيماء.

١ - ٣ - ١ بعض ملاحظات حول الإيمائية^(٢):

ملاحظات أولية:

١ - إن الإيماء، حتى إن بدا طبيعياً، هو إيماء اجتماعي، والإيمائية في المسرح اجتماعية لسببين؛ حيث إنها تقوم على الاتصال^(٣)، فهي كون وقول في آن.

٢ - على النقيض من اللغة المنطوقة (اللغة)، يصعب تحليل لغة الإيماء:

(أ) حيث يصعب تدوينها، كما أن تدوينها لا يكون مرضياً (إلا في حالة الرقص الكلاسيكي - في حدود معينة).

(ب) وإذا استطعنا تقسيمها إلى وحدات من طبقة أدنى، أو كما يقول كوشلان إلى «كينيم» kinème، فإن هذا التفكيك غالباً ما لا يكون مرضياً ويسئ التعبير عن وحدة الحركة.

(ج) نقيم الإيماء علاقة معقدة مع اللغة؛ فهي متصلة بها جزئياً؛ حيث يمكن ترجمة الإيماء إلى جملة (عندما آخر ساجدة على الأرض فهذا يعني: «إنني أصلي» أو «إنني أتوسل» إلى الله أو إلى شخص ذي سلطة أو إلى الكائن الذي «أحبه»)، غير أن هناك من الإيماءات ما لا يمكن التعبير عنه باللفظ، فالإيماء في تعريفه يحتوي بالضرورة جانباً لالفظياً.

٣ - يلاحظ جريماس Greimas عن حق أن أحد أسباب فقر لغة الإيماء يرجع إلى أن فاعل الخبر وفاعل الإخبار في الإيمائية منفصلان، ولا يمكن الجمع بينهما. غير أن المسرح يعد، في هذا المجال، استثناء للقاعدة: فالإيماءة في المسرح مرتبطة، نظراً لكونها معروضة على خشبة، بعملية الاتصال؛ فهي «فعل» و«قول» في آن، بشكل لا يقبل الفصل. فالممثل لا يقوم فقط بالإيماء، كأن يسط ذراعه في اتجاه زميله، بل هو يقول وهو يفعل ذلك، إنه يسط ذراعه: إنه لا يتصل بنا عن طريق بسط الذراع وإنما ينقل إلينا عملية البسط هذه.

١ - ٣ - ٢ الإيماءة على خشبة المسرح.

بعض ملاحظات عامة عن إيماء الممثل في شكله المستقل وفي علاقته مع:

(أ) أشكال أخرى من العرض الإيمائي (الرقص، الرياضة، إلخ).

(ب) الشفرات الإيمائية والعلاقة بين المسافات^(٤) الخاصة بثقافة الممثل.

(ج) أنساق علامات العرض الأخرى.

ما الإيماءة في المسرح؟

(أ) للإيماءة خاصية ثنائية أيقونية وإشارية؛ فهي أيقونية إيماءة في العالم بما أنها يتم «تعرفها» بوصفها إيماءة لكذا أو كذا، كما أنها أيضاً أيقونية عنصر ما في العالم تقوم الإيماءة «بوصفه» أو بالإشارة إليه^(٥). ومن ناحية أخرى، تعد الإيماءة «مؤشراً» على سلوك معين أو إحساس ما أو علاقة بالآخر أو واقع غير مرئي.. ولنلاحظ أن الجانب غير السيمنطقي في الإيماءة، وهو الجانب

Rachel فى دور «روكسان» Roxane وهى تعزز بحركة إشارية عنيفة جملتها: «اخرج من هنا». فى إطار البلاغة الإيمائية، تكون الإيماءة تطويراً للكلمة؛ حيث تشير إلى مواضع التكرار، وتؤكد الإشارات اللفوية: «هنا، هناك، أنا، أنت...».

٢ - تكراراً للخطاب اللفظي^(٩)، وهى الحالة العادية البسيطة؛ حيث تعادل الإيماءة شفرة الإيماء اليومية لجماعة ما أو تعادل الشفرة المسرحية: يقفز أركوكان Arlequin مبعراً عن سعادته، بينما تضع الخادمة قبضتها على مؤخرتها فى مسرح موليير كى تؤكد سبابها، ويمتلك الشجاع المزيف الكون حين يسير بخطى واسعة.

٣ - تبدو الإيماءة تطويراً لما لا يقال فى الكلام أو تعليقاً يوضح مسلمات الكلام أو زيفه. فى مسرحية (لورنزاسيو Lorenezaccio) لموسيه Musset - وهو عرض فى مجمله سئ - يؤكد «كلود ريش» Claude Rich مشهد المبارزة المرفوضة بحركة غريبة من اليد، مثل إيماءة بهلوانية يائسة، تشير قلق المتفرج. فى أفضل الحالات، يقوم الإيماء بتوضيح ما لا يستطيع الكلام قوله؛ فهو يوضح (يترجم - يكشف عن) الانفعالات التى لا يقولها الخطاب. يقول رادار Radar عن عرض موليير - فتييز:

«إن الإيماء الذى يطلق العنان لتخييلات إيروس Eros (غريزة الحب) يتجاوز التقاليد الاحتفالية والخطاب العقلاني، مخلصاً إياهما من سخريتهما الهزلية»^(١٠).

١ - ٣ - ٤ الإيماء تفتت الخطاب.

من الممكن أن يقلب عمل المؤدى العلاقة بين الإيماءة والكلام. عندئذ يصبح الكلام فى المرتبة الثانية، وتهدف له الإيماءة، وتعد لعملية تفتيته، كما لو كان الموقف الجسدى أو الإيماءة هو الذى يدفع الممثل -

الذى لانستطيع قصره على مدلول بعينه، والذى لا يعمل بوصفه أيقونة أو مؤشراً، هذا الجانب لا يكون معدوماً قط؛ حيث يبقى دوماً شيئاً ما غير سيمبويطيقى.

(ب) الإيماءة هى معادل جذر الكلمة فى المعجم أو معادل خبر ما فى ثنائية النص/ العرض وفى إيماء الممثل نفسه، الذى يعد «نصاً منتظماً».

(ج) الإيماءة عنصر من عناصر الاتصال المسرحي غير اللفظي، وهى تعمل بوصفها كذلك، سواء بوصفها عنصراً «مستقلاً» داخل الاتصال المسرحي «الثنائي»، أو بوصفها عنصراً «غير لفظي»^(١١) (للترخيم، التعليق على، تكرار أو تخفيف الكلام) وهذه الوظائف ليست منفصلة وإنما تختلط ببعضها البعض عادة.

(د) هناك عنصر «اللعبي» ludique فى كل إيماءة مسرحية^(١٢): فهناك ليس فقط إيماءات لعبية (الأمر الذى يعلمه جيداً كل من عمل بالإيماء الصعبة أو الأكروباتية من المخرجين والممثلين)، وإنما عملية «أداء» الإيماءة فى ذاتها تمنحها بعداً لعبياً، يستطيع الممثل استغلاله أو حجب^(١٣).

١ - ٣ - ٣ الإيماءة والكلام.

فى المسرح الغربى؛ حيث يتحمل الممثل مسؤولية الإيماء والكلام، تبدو الإيماءة عامة فى المرتبة الثانية بالنسبة إلى الخطاب المنطوق.

هكذا نستطيع أن نعتبر الإيماءة:

١ - علامة ترقيم - توضيحية للكلام. نبين لنا إحدى لوحات القرن التاسع عشر الشهيرة المثلة راينيل

يتشاجر إخوة إثيريرت دون جوان على يمامة صغيرة
ميراً بهذه الإيماء الغريبة صمته أمام الشجار المتوحش:
فبينما يتقاتل هذان الكائنات حتى الموت، أو يحاولان
ذلك، يداعب هو العصفور - الحياة، العصفور - اللذة.

من الممكن أن تكون الإيماء عملية إخراج للغة؛
أى أن تكون التحقق المادى للاستعارة أو غالباً التحقق
المادى للمجاز (أو الاستعارة الممحوة) Catachrèse للغة
الحياة اليومية: «مطاردة شخص ما بالمداعبات» تتوازي مع
جولة الغاوى فوق خشبة المسرح، بينما تتوازي جملة
«يوطد أقدامه» مع إمساك دون جوان بساق كل واحدة
من النساء اللاتى يقعن فى حباله. إن الإيماء تظهر
المضمون المادى للغة.

١ - ٣ - ٥ تأكيد الخطاب.

يقوم الإيماء أيضاً بتأكيد الخطاب وتفصيله؛ أى
تفتيته إلى وحدات (امتاليات صغرى) داخل التيار
الخطابى. غالباً ما تتم الإشارة إلى هذه التفصيلات فى
نص الإرشادات المسرحية، ولكنها غالباً ما تكون من
ابتكار المؤدى، كما تسمح بإبراز وتفصيل الخطاب، أو
بإضفاء تفصيلة غير متوقعة عليه.

فى مسرحية (الاعترافات الكاذبة) Les fausses
Confidences) تأليف «ماريفو» Marivaux وإخراج
لاسال Lassalle، يجلس دوبوا Dubois على درجة السلم
دافعاً أرامنت Araminte بشكل ضمنى إلى أن تحذو
حذوه ومغبراً بذلك - فجأة - معنى واتجاه اعترافه
(إسراره) بحب دورانت Dorante: فهو يدفع أرامنت
بحركته الإيمائية هذه إلى أن تتواطأ معه فى خطابه من
حيث هو خادم - تابع جالس على السلم.. وعندما قام
فيليب أفرون Philippe Avron بدور سجانريل Sganarelle
(مسرحية موليير - إخراج بلانشون Planchon)، وعند
الصيحة الثالثة «يا له من رجل!»، يتحول استنكار الخادم
إلى إعجاب بالسيد الماكر بشكل فاضح.

الشخصية إلى أن يقول ما قاله، وهو الذى يضيف المعنى
على الكلام المنطوق: عندئذ يبدو الكلام كأنه لا مناص
منه. هكذا يمكننا أن ندرك مفهوم «الإيماء الأساسية»
عند بريخت، وهى الإيماء فى المسرح الملحمى الذى
يضم ليس فقط الإيماء بوصفه كذلك، وإنما أيضاً
الموقف الجسدى برمته؛ أى «المظهر» - «الهيئة»
الخارجية» habitus الذى يعادل موقف الشخصية الرئيسى
من العالم ومن الآخرين. كما يتحكم هذا الموقف أيضاً
فى الكلام بوصفه ناتجاً عن الأسباب نفسها^(١١). وقد
يظهر نوع من التناقض بينه وبين الكلام عندما تضطره
القيود الاجتماعية إلى إخفاء إما الكلام وإما الإيماء
الأساسية. وفى الأحوال كافة، يبدو الكلام مكماً
للإيماء، منبثقاً عنها. هكذا يدعو فيتيز ممثليه لمثل هذا
العمل الذى يقوم بالأساس على اختراع إيماءات
لا تنتج إلا الكلام المراد النطق به؛ حيث يقوم عمل
الممثل - وهذا هو المعنى التربوى لدى فيتيز - على إيجاد
لغة تخاطب للجسد، أو شبكة من الإيماءات التى تسمح
بتفتت الخطاب الذى يليها بشكل حتمى. ولننظر مثلاً
على ذلك كلمة «أنطاكىوس» Antiochus المشيرة
للسخرية التى تختتم بها مسرحية (بيرينيس) Bérénice)
لراسين Racine، حين يقول: «يالأسف». يبرر أنطوان
فيتيز مخرج العرض ومؤدى دور أنطاكىوس كلمة
«يالأسف» قائلاً إنه عندما تبلغ بيرينيس مؤخرة الخشبة
كبى ترحل، بمسك بها أنطاكىوس برهة ويضمها بين
ذراعيه فتفقت منه كلمة «يالأسف»، لتصبح نفحة
الوداع التى يطلقها الرجل حين يفتح ذراعيه تاركاً
محبوبته تنسل من بينهما إلى الأبد. هكذا تفقت الكلمة
كأنما الإمساك بها مستحيل. إن قيمة فيتيز الحقيقية
وأصالتها من حيث هو معلم وموجه للممثلين تكمن فى
بنائه للإيماء؛ حيث تقوم الإيماءة المبتكرة مقام الموقف
المصغر للكلمات متخيلة. لمسرحيات موليير الأربع كانت
تضع بالحركات الإيمائية المبتكرة التى تعبر عن العلاقة
بين الممثل - الشخصية وبين كلامه وصحته. فبينما

تعمل السيمفونية الإيمائية بمصاحبة القصة التي ينشدها الآخرون.

١ - ٣ - ٧ الإيماء الهيروغليفية.

فى أشكال المسرح الآسيوى، خاصة المسرح الهندى، الكاتاكالى والبهاراتا ناتيام Bharata Natyam، تكون الإيماء ذات شفرة محددة: كل إيماء تعادل جذر كلمة أو جملة معينة، فتلك الإيماء ثعبان، وتلك الإيماء نهر، والأخرى إيماء التأمل. هكذا تعبر الإيماءات فى تتبعها مثلاً عن معان من مثل: «الثعبان يهدد البطل» أو «البطل يعبر النهر». بعض هذه الإيماءات يتمتع بخاصية أيقونية نسبية: إيماء الثعبان تحاكي حركة الثعبان، وإيماء النهر تحاكي انسياب الماء؛ والبعض الآخر إيماءات اصطلاحية محضة، مثل المودراس mudras (وضع الأيدي للإشارة بشكل اصطلاحى إلى موقف نفسى معين).

يقرأ المتفرج الإيماء بشكل قليلاً ما يحتمل اللبس، تماماً مثلما يقرأ جملة ما فى الخطاب المنطوق. بعض هذه الإيماءات ذو شفرة محددة ثقافياً، مثل الإيماءات التقليدية التى تحدث فى الحياة اليومية، وبعضها الآخر لا يرتبط إلا بشفرة المسرح، ويتطلب معرفة هذه اللغة الخاصة والخبرة بها.

١ - ٤ قراءة سيمنتيقا الإيماء.

نصل هنا إلى إشكال قراءة الإيماء: إذا كانت تقوم فقط بمصاحبة أو بتجديد الكلام، فهى لا تكاد تحتاج إلى قراءة مستقلة: فالكلام هو الذى يكسبها معنى أو يؤكد مغزاها. وفى الحالات الأخرى جميعاً، يكون للإيماء معنى خاص؛ حيث تتحمل الإيماء مهمة قول - عرض عدد من الأمور.

لا تقوم الإيماء بوظائف مصاحبة أو استهلال أو إنهاء أو تأكيد الجملة فقط، بل هى تتمتع بخطاب خاص بها، دون أن يكون خطابها هذا مستقلاً تمام الاستقلال؛ حيث يبدو فى العرض بوصفه نصاً - تمثل الإيماء جزءاً منه - ولكنه جزء ذو بنية وذو معنى خاص به.

ولنتأمل هذه الأمثلة: فى (مدرسة الزوجات L'école des femmes) من تأليف موليير - إخراج فيتيز، تلقى أنيس Agnès بنفسها مرات عدة بين أحضان أرنولف Arnolphe وهى ترتدى ثوب طفلة، فتعبر بإيماءاتها هذه عن علاقة البنوة وعن الحب الحقيقى الذى تشعر به نحو أرنولف، وطبيعة الحب المحرم الذى يشعر به الأخير نحوها. تعمل الإيماء هنا بوصفها «مؤشراً» على المشاعر، هكذا ترى أن الإيماء «علامة» إشارية وأيقونية» فى آن: فهى من حيث كونها أيقونة لقبلة الذئبة الصغيرة تعد مؤشراً على نمط معين من العلاقات العاطفية.

فى مسرحية (هاملت) لليوبيموف Lioubimov يرتدى الممثل «تى شيرت» أسود اللون وسروالاً ذا «كمر» منخفض وقلادة فضية، ثم يرفع طرف الـ«تى شيرت» ليثبتته بالقلادة معرباً بطنه: إن هذا الملبس «الشاذ» مؤشراً على «الجنون». وعندما يبقى وحيداً يعود الـ«تى شيرت» إلى مكانه الطبيعى، ثم حين يفاجئه بولونيوس Polonius يعود هاملت إلى رفع الـ«تى شيرت» خلسة ويعلقه فى القلادة: هنا الإيماء مؤشراً على الجنون المصطنع، المزيف.

فى بعض أشكال المسرح تحمل الإيماء، التى تقترب أو تبعد عن الرقص، «خطاباً منظماً» موازياً للخطاب المنطوق الذى يتولاه مؤدون آخرون؛ الأمر الذى نراه فى مسرح الكاتاكالى Kathakali الهندى؛ حيث

١ - ٤ - ١ تحليل الإيماءة.

يجب تحليل الدال الإيمائي على مستويين اثنين:

(أ) على مستوى تعاقبية الإيماءة diachronic

ومختلف الحركات والأوضاع - الكينيم

(عناصر متحركة في مقابل عناصر ثابتة) -

التي تشكل الإيماءة. من غير المجدي أن

نعاد الحديث عن المصاعب الجمة التي

تواجه تدوين الإيماءات في تتبعها، سواء

كان تدويناً لفظياً أو بصرياً. غير أننا نستطيع

تقطيع الدال الإيمائي إلى مثاليات صغرى،

شريطة أن نقوم بتحليل متتالية قصيرة.

(ب) على مستوى تزامنية الإيماءة Synchronie:

تنقسم الإيماءة بين اثنين أو أكثر من

شخصيات العرض. هناك سيمفونيات

إيمائية؛ أي نصوص مركبة تعمل مختلف

عناصرها في صورة تآلفات سيمنطيقية

ولوحات بصرية، فإذا كان الأمر يتعلق بمؤد

واحد، فإن جسد الممثل يصبح موضع

إيماءات مختلفة، مشكلاً بذلك نصاً إيمائياً.

هكذا يكون من الجائز دراسة إيماء الأيدي،

حركة الساقين، الهيئة العامة في مواجهة

الممثل المشارك أو في مواجهة الجمهور،

كل على حدة، مع توضيح العلاقة بين

مختلف هذه العناصر.

١ - ٤ - ٢ المضمون:

الإيماءة «قول وعرض» عند نقطة التقاء الخيال

والعرض، كما أن اختيار الشيء الذي يرغب الممثل في

قوله وعرضه يملئ عليه نمط الإيماءة:

(أ) ففي إمكانه أن يقدم عرضاً للشخصية

بوصفها فرداً له خصوصيته الجسدية أو

النفسية، وأن يختار وضعاً أو هيئة معينة، أو

نمطاً من الحركات، أو حتى نوعاً من

«اللازمات» أو الإشارات الخاصة؛ عندئذ

يقوم الممثل بالتعامل مع عدد من الإيماءات

المتكررة.

(ب) كما يستطيع الممثل تقديم الشخصية

الاجتماعية: إيماءات متعلقة بالعمل،

بالحياة اليومية العادية، بالحياة الاجتماعية،

وبكل العناصر التي تشكل الإيماء البريختي.

(ج) وفي إمكانه أيضاً أن يقول/ يعرض العواطف

وأثرها على السلوك الجسدي؛ مثل الخوف

أو الرغبة.

(د) أو أن يقول/ يعرض الحدث المنفذ على

الخشبة.

(هـ) أو أن يقول/ يعرض «الزمان» المتخيل،

كما فعل داريو فو Dario Fo عندما شكل

في الهواء بيديه مكتبة في دير.

في الأحوال كافة، يعد أساس الإيماء هو محاكاة

الإيماء في العالم (فيما عدا الحالة الأخيرة غالباً): كما

هو الحال في إيماء البخيل - الذي يتضمن كافة

إمكانات اختراع إيماءات جديدة، أو توليف إيماءات

مشفرة، أو تعدى الشفرات والتأسيس لشفرات جديدة، إن

عمل الممثل، بوصفه قولاً وعرضاً، يقوم على المحاكاة

والابتكار في آن؛ حيث تنبع متعة المشاهد من تعرف

الإيماءة القديمة وإدراك كنه الجديدة.

١ - ٤ - ٣ وظائف الخطاب الإيمائي.

يمكننا تحليل الخطاب الإيمائي انطلاقاً من

«وظائفه»، كما هو الحال بالنسبة إلى خطاب الممثل في

مجمله، خاصة الخطاب اللفظي. ونستطيع أن نستعين

هنا بوظائف الخطابات الست التي أبرزها ياكوبسون

Jackobson: الوظيفة المرجعية: الإيماءة حامل معلومة،

تتصور أن المتفرج أثناء العرض يخلق أخباراً تعادل الإيماءة: تعادل إيماءة الإصبع التي تشير إلى باب الخروج خبر «أخرج من هنا»، مما يسمح لنا بتحليل وظائفها، مثلما نحلل وظائف أى خبر لغوى آخر.

١ - ٤ - ٤ الشاذ والمعتم.

فى مجال الإيماءة، أكثر من أى مجال آخر ينتج فيه الممثل علامات أخرى، هناك جانب غير قابل «للمسطة»، وهو الجانب الذى يتعدى الصفة اللبية.

ولننظر مثلاً على ذلك: علينا أن نعترف - رغم مرارة هذا الاعتراف - بأن جزءاً من متعة المتفرج الغربى الكبرى التى يمنحه إياها المسرح الآسيوى (ومنه مسرح الكاتاكالى) تعتمد أساساً على كونه لا يفهم جيداً (فى أحسن الأحوال) أو لا يفهم مطلقاً تلك اللغة المسرحية، كما أن هذا الإيماء يصطبغ عنده بصبغة الرقص الذى لا مدلول له، وفى الوقت نفسه بطابع الأحجية التى لا حل لها.

والواقع، حتى فى أمثلة الإيماءات الشاذة والغريبة القصوى، أن عمل الإيماءة «المعتممة» أكثر تركيباً وتعقيداً مما نتصور: لكنها ليست مطلقة التعيم.

فرغم أن الإيماءة غير قابلة لأن يعبر عنها باللفظ، فهى مفهومة «فى جانب ما منها» من المتفرجين - كما يقول المحلل النفسى عن مرضاه: «فى جانب ما، هم يعلمون».. فى جانب ما، أى فى علاقتهم بأجسادهم - وربما أيضاً فى إحساسهم العضوى الكامن.

عند ظهور سيليمان Célimène - بشكل مذهل - فى بداية الفصل الثانى من (كاره البشر - Le Mis-anthrope) من تأليف موليير - إخراج فتييز، وقد حملها ألسست Alceste بين ذراعيه، تظهر ممسكة بطرف ذراعها شمعداناً (ثقيلاً جداً) وقد تركت ذراعها معلقة فى

فهى تقول شيئاً ما؛ الوظيفة المعرفية: الإيماءة تأمر أو تتوسل أو تدافع.. إلخ؛ وظيفة التوصيل: الإيماءة حلقة وصل، فهى تقول أو تدعو إلى الاتصال؛ الوظيفة التعبيرية التى ترتبط بتعبيرية الإيماءة؛ الوظيفة الشعرية: أى علاقات الإيماءات فيما بينها، أو شاعرية الإيماءة المرتبطة بالرقص؛ والوظيفة اللغوية الواصفة: من الممكن أن تكون الإيماءة تعليقاً على خطاب ما (لفظى أو إيمائى) ومن الممكن أن تعنى بلغة الكلام: «أريد أن أوضح» أو «مما يعنى كذا».

وقد نستطيع تحليل الخطاب الإيمائى بشكل مختلف باستخدام مفاهيم أفعال اللغة عند المدرسة الإنجليزية. هكذا تصبح وظائف الإيماء كالتالى:

(أ) وظيفة التحدث fonction locutoire، ولن نؤكد كثيراً أهميتها؛ فالخبر الإيمائى، مثله مثل أى خبر آخر، يقول شيئاً ما.

(ب) وظيفة عبر - تعبيرية perlocutoire؛ حيث تثير الإيماءة مشاعر كل من الممثل المشارك والمتفرج، المرسل إليهما.

(ج) وظيفة تعبيرية illocutoire؛ فالإيماءة أكثر من أى خبر آخر، خبر - فعل؛ حيث إنها تأمر وتنهى وتذكر وتؤكد وتقسم... إلخ.

داخل هذه الوظائف المتنوعة التى لاغنى عن استخدامها من قبل كل من يريد تحليل الإيماء فى العرض، تبدو الإيماءة وحيدة أو متصلة/ متناقضة مع الأخبار اللفظية التى تعمل الإيماءة فى علاقة تكرر معها، أو فى علاقة اختلاف أو حتى فى علاقة تعارض.

إن تخيل وجود وظائف للخطاب الإيمائى مجرد تقدير استقرائى عام؛ الأمر الذى يعنى مقارنة الخطاب الإيمائى «بالكلام»، وهى مقارنة أقل جرأة؛ حيث إننا

وبشكل أعم، هناك جانب من الإيماء ليس له، ولا يمكن أن يكون له، تفسير عقلائي أو مقارب للحقيقة؛ فالإيماءات أسئلة بلاإجابة أو ربما كانت عملية اتصال استنتاجية بين جسدين، لا يمكن التعبير عنها باللفظ. إننا نستطيع أن نؤسس أنماط الإيماء وفقاً لمعانيها بشفافية المعنى في مقابل تعنيها، وفي التحليل الأخير نقول إن مدلول الإيماء المعتمة هو تعنيها في ذاتها.

تراخ، «يفهم» المتفرج الذي تثيره هذه الإيماء الغريبة. وعندما يخلع ألسنت حذاءه ويؤدي مشهده الكبير مع صليمان مرتدماً الحذاء في ناحية والجوارب في ناحية أخرى، فإن ذلك من شأنه أن ينتج، كما يقول فينتيز، ليس معنى معيناً (فتلك إيماء لا نستطيع تبريرها أو تفسيرها تفسيراً قريباً من الحقيقة)، وإنما ينتج أثراً مزيفاً، أو فعلاً ناقصاً.

الهوامش

- (١) اعتمدنا في ترجمتنا مصطلح «الإيماء» معادلاً للمصطلح الفرنسي «Geste» أو «Gestus»، و«الإيماء» معادلاً لـ «Gestuelle» و«الإيمائية» معادلاً لـ «Ges-tualité» [الترجمة].
- (٢) فيما يخص إشكال اللغة الإيمائية، نحلل القارئ إلى العدد الخاص من مجلة Languages (رقم ١٠، يونيو ١٩٦٨) خاصة إلى مقال جريماس Greimas: شروط سيميوطيقا العالم الطبيعي. أما فيما يخص قضية التدوين، نحلل القارئ إلى مقال كوشلان Koechlin التقنيات الجسدية وتدوينها بالرمز.
- (٣) حول هذه القضية الرئيسية، انظر في العدد السابق نفسه مقال جوليا كريستيفا Kristeva، J.: الإيماء ممارسة أم اتصال.
- (٤) حول مسألة العلاقة بين الأجساد والمسافة الفاصلة بينها انظر أعمال «هول» Holl: البعد الخفي La dimension cachée؛ ولغة الصمت Le Langage Si-lencieux حيث يحلل المؤلف في هذين العملين الخاصة الاجتماعية للمسافة الفاصلة بين الأجساد البشرية وفقاً للثقافات المختلفة.
- (٥) عن الإيماء بوصفها مثيراً مبرمجاً: انظر إمبرو إيكو Umberto Eco، القارئ في الحكاية Lector in fabula، وبير بروك Peter Brook مؤتمرو الطيور.
- (٦) إننا نتحدث بأعضائنا الصوتية، لكننا نتخاطب بأجسادنا كاملة. إن المخاطبة ليست مجرد تبادل كلمات منطوقة فمصطلح «غير لغوي» Paralanguage يستخدم للإحالة إلى أنشطة اتصال غير لفظية تصاحب سلوكاً لفظياً أثناء المخاطبة. (انظر Abercrombie, «Paralanguage», in J. Laver.. Communication in face to face interaction, London, Penguin, 1972, p. 64.)
- (٧) انظر أعمال كونستان Constant وفرقة المسرحية كورنوف Théâtre de la Courneuve.
- (٨) نجد هنا التقابل الرئيسي بين التخلي والمعرض، كما يرد في كل ما قيل عن المسرح.
- (٩) بعد حشواً ولغواً حين تكون الإيماء وائدة عن الحاجة، ونكراراً عندما تبدو نظوياً ضرورياً يفضي مدلولاً: في مسرحية كاره البشر من إخراج فينتيز، عندما تعترف أرسينوه Arsinoé بحبها لألسنت Alceste، تقف خلفه وترت على رأسه عن بعد دون أن تلمسه: تضيف هذه الإيماء فكرة الحبيب الذي لا يجرؤ على التصريح الكامل فليجأ إلى بعض الحيل «المتروية».
- (١٠) انظر: Cahiers - Théâtre. Louvain, ng37, p. 40
- (١١) عن الإيماء يقول بريخت: «إننا نعني بالإيماء Gestus مجموعة مركبة من الإيماءات المتنوعة المتفرقة التي ترتبط بأحداث ما، وهي مبدأ عملية التفاعل الإنساني القابلة للعزل، وتتعلم بالموقف العام الذي يبنه كل من يشاركون في هذه العملية (إذابة رجل ما من قبل رجال آخرين، مناقشة، معركة... إلخ). أو هي مجموعة مركبة من الإيماءات ومن الأحداث التي تثير عملية معينة عند قيام فرد منزول بها (موقف هاملت المتردد، إعلان جاليليو عقيدته.. إلخ). أو هي ببساطة موقف أساسي لرجل ما (مثل الشعور بالرضا أو الانتظار). إن الإيماء تشير إلى العلاقات بين البشر». (انظر بريخت، كتابات في المسرح، الكتاب الثاني، ص ٩٥).



ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحي وجماهيرية المآثور الشعبى

عبد الرحمن عرنوس *

www.egyptology.com

فمن الممكن متابعة عملية التفاعل فى محاولات التجريب، لملاحظة نتائج البحث عند التعامل مع مفردات المآثور الشعبى المنطوق والمثلى فى التجريب المسرحى، وتسجيل ما توصلت إليه علاقة التجربة المعملية المسرحية فى المآثور الشعبى.

أما إذا كان المقصود هو كيفية الإفادة من التجريب المعملى، عند الخوض فى التعامل مع المآثور، ومن خلال ما توصلت إليه من نتائج توضع بوصفها ضوابط تفيد من يأتى من المستكشفين فى هذا الدرب لتتبر لهم طريق الإبداع، عند التعامل فى هذا الحقل، فتكفى محاولة المعرفة ثم تأتى عملية ضبط هذه العلاقة. وعلى هذا، تستتب كلمة «معملية» من «معمل»، وتعنى كلمة معمل، كما جاءت فى أمهات كتب تفسير المعنى عند ابن منظور وغيره، وكما سجله لنا إبراهيم أنيس وآخرون فى «المعجم الوسيط»: - إنه يعنى «المكان الذى يجتمع

إذا كان ما يعنيه هذا العنوان هو كيفية عمل التوازن بين التجريب المعملى المسرحى والمآثور الشعبى الجماهيرى، فإن من الجائز أن يعوق هذا التوازن عملية الإبداع عند التعامل مع هذا المآثور، وقد يعمل على تحجيمه؛ ذلك أنه عندما تحجم عملية التجريب فى المآثور الشعبى من خلال ضوابط فقد يتوقف الإبداع، حينما يتقيد التجريب عن طريق الضبط، لأن الضبط توازن، والتوازن هو التعامل بين طرفين بنسب مقننة ومحسوبة، والتجريب يبحث عن نتائج غامضة تتطلب ديمومة البحث، لا يحددها ضوابط ولا حدود للوصول إلى الهدف.

أما إذا كان المقصود هو الحصول على تقييم العلاقة بين التجريب المسرحى المعملى والمآثور الشعبى،

* مخرج مسرحى، ومحاضر بأكاديمية الفنون، بالقاهرة.

يصبح معنى التجريب هو قلق من المخزون المعرفي (الماضي) وجدل مع هذا التراكم في (الحاضر)، وإعادة تشكيله وصياغة مفرداته بعد اكتشاف غموضه لتصبح موروثا في (الآتي).

والآن، بعد محاولة فتمت مكونات العنوان المتناول لتعرف ما يعنيه، حتى تتسنى لنا محاولة الإجابة عن السؤال المطروح سلفا، وهو كيفية الإفادة من علاقة التجريب المعمل المرحي والمأثور الشعبي، باعتبار هذا المأثور مادة خاما - عندما يتعامل المدء مع عناصر تلك الخامة للتجريب والبحث، عندما يسعى زيادة تفاعل عناصر المأثور المنطوقة كالكلمة، والرؤية كالحركة، أو يوازن بينها متحكما في ضبطها، أو يخفف من عناصرها السمعية لتظهر بلاغة «الصورة البصرية» للتعبير عن الهدف والحصول على المكنون الذي يريده من خلال رؤيته، عندما تتفاعل عناصر إبداعه «السمعي البصري» عند تجسيد المأثور الشعبي، من مبدأ الحذف والإضافة، أو التعديل مع التبديل، أو التقديم والتأخير.

ومثال ذلك عندما تسيطر الكلمة وتسكن الحركة، أو حينما يتفجر الجدل بين السكون والحركة ليسيتر الصمت تارة، أو الحركة تارة أخرى، على الصورة المسرحية فتتسبب الحركة / الجسد، أو حركة الضوء، أو حركة تتابع الإيقاع زيادة أو بطئا لتتجسد «بلاغة الصورة المسرحية» بين الصمت والحركة عن طريق الإيقاع المتسق أو المتنافر. ومن ثم، يصبح المحرب المسرحي في تعامله مع المادة الخام مثل الكيميائي الذي يجري تعديلاته على نسب العناصر في تجاربه، للوصول إلى نتائج غير معروفة ليحاول اكتشافها، مثلما حدث في بعض تجارب مختبر البيروك المسرحي بالأردن في الفترة من ١٩٨٣ - ١٩٨٧، عندما أجريت على

فيه العمال وآلات العمل وهو المختبر الذي تجرى فيه التجارب»^(١).

وبالرغم مما جاء في التفسير السابق على أن «المعمل» هو المكان الذي تجرى فيه التجارب، فإنه يمكن أن يكون الوحدة التي تنفذ الاكتشافات العلمية المسبقة؛ حيث إن «المعمل» جاء من الفعل «عمل». وعلى هذا قد يكون «المختبر» هو الوحدة الأكثر تخصصا لاكتشاف ماهية الشيء؛ حيث إن المختبر هو لغة مأخوذة من الفعل «خبر» الشيء أي فحصه وتأكد منه، وهو المكان الذي تجرى فيه التجارب المعملية^(٢).

وعلى هذا، قد يأتي فحص الشيء واختباره قبل العمل والتعامل معه. وبغض النظر عن مناقشة الاختلاف في البحث عن المعنى الدقيق للمعملية، فإنه يتحتم علينا البحث في كيفية الإفادة من التجريب المعمل المرحي عند التعامل مع المأثور الشعبي الجماهيري من حيث هو مادة خام، وعلينا أيضا البحث في تعامل الفنان المبدع، مؤلفا كان أو مخرجا أو مصمما لإحدى مفردات الصورة المرئية، مع هذه الخامة.

وقبل الخوض في هذه النقطة، وجب علينا التنويه وتعرف معنى المأثور والتجريب. فقد أورد أحد الآراء أن المصطلح العلمي للإبداع الشعبي هو «المأثورات الشعبية»، وذلك كترجمة دقيقة لمصطلح «فلكلور» الإنجليزي الذي استخدمه للمرة الأولى العالم الإنجليزي سيرجون وليام تومز (١٨٠٣ - ١٨٨٥)^(٣).

أما التجريب، فبأني من التجربة، ويرى وليم جيمس أن التجربة هي مصدر ثقتنا، فيجب ألا نهمل التجارب الجديدة، وينبغي أن نقوم دائما بعملية جرد مخزونا القديم، فقد نكتشف بتجربة جديدة أن بعض أجزاء المستودع القديم معارض لبعض. ومن هنا، يشعر الإنسان بالقلق والحاجة إلى الخروج منه، ووسيلته إلى ذلك هي التوفيق بين القديم والجديد^(٤). وعلى هذا، قد

* تجارب قام بها طلبة مختبر جامعة البيروك المسرحي تحت إشراف «الناحت»، حينما كان محاضرا هناك في الفترة من ١٩٨٣ - ١٩٨٧.

مفردات المأثور ورديفه الفولكلور:

فإذا افترضنا أن المأثور هو ما أثره الشعب وتناقلته الأجيال قولاً وفعلًا، فإن تعدد المطروح من تفسيراته ومرادفات تسمياته يحتم علينا أن نلاحق بعضها منها، من أجل الخلط بين مصطلح «الفولكلور» ومصطلح «المأثور»، بالرغم من اختيار المأثور، بوصفه مصطلحاً علمياً أدق من الفولكلور، كما سبق. وعلى الرغم من هذا، فهناك من يفسر الفولكلور على أنه دراسة الموروثات الثقافية من حيث هي أفعال أو ممارسات أو تأثيرات شفهية ومعتقدات لدى العنصر المتخلف في مجتمع أكثر تحضرًا^(٩).

أما المأثور، فقد حددت إحدى حلقات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مفرداته كالتالي:

١ - السير الشعبية التي تتردد في الوطن العربي، كسيرة عنترة والزير سالم وغيرهما.

٢ - الحكايات الشعبية الثرية على اختلاف أنواعها، مثل حكايات التسلية والحكم وغيرها.

٣ - النوادر التي تتجمع حول صفة أو مهنة أو نزعة أخلاقية، مثل نوادر الحمقى والمفلسين والبخلاء والعميان، ونوادر الشخصيات مثل نوادر جحا وغيره.

٤ - الأدب الشعبي في المناسبات، مثل الحج والزيارة.

٥ - الأشعار البدوية كالتى تتعلق بالرحلة، والسفر، وما يقترن بالخيال والإبل والصيد.

٦ - الأغنية الشعبية، ومنها أغاني العمل واللعب والزواج والميلاد والختان... إلخ.

٧ - الظواهر التمثيلية، كالفصول المضحكة المرحلة، والتعبير الدرامي الذى يصاحب ممارسات شعبية.

٨ - الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة.

٩ - الأحاجي والألغاز.

خامة من الموروث الشعبى لحكاية من الحكايات الشعبية فى المجتمع الفلسطينى بعنوان (تزوجت ابنها التى تحمل فى ثناياها ملامح من قصة (أوديب الملك)^(٥)، وحكاية أخرى بعنوان (رطل لحم من لحمه) نشم منها رائحة (تاجر البندقية)^(٦). وقد تجسدت فيهما عناصر الضوء والصوت المنطوق والصوت المجرد واللون فى المناظر المسرحية والملابس، إضافة للتعبير الحركى من خلال إعداد الممثل^(٧)، مما جعل الناقد الأردنى مفيد حوامدة يطلق على هذه التجربة مصطلح «الضوضاء لونية»، ثم عاد وسجل هذا المصطلح عند تحليله لأحد العروض قائلاً:

«يقوم هذا الاتجاه على عدم التمثيل.. وعلى السماح للجسم والمشاعر بالانطلاق الحر المريح إزاء الاستجابة للمثير المرئى والمسموع على المستوى الفردى للممثل من خلال تفاعله مع غيره من الممثلين على خشبة المسرح كاستجابة لمنطوقات الضوء والصوت واللون التى تتفاعل لتنتج أثراً مختلفاً عن مجموع العناصر المتفاعلة.. ولذا فقد أقترح تسمية نتيجة تفاعل هذه العناصر بـ (الضوضاء لونية)»^(٨).

هذا، ومن خلال الاستطراد فى البحث عن علاقة التجريب المعملى والمأثور، يبقى أن تناول مفردات المأثور دفعا لللبس الذى ترسخ عند البعض حينما يتناولون علاقة التجريب بالمأثور من زاوية واحدة؛ ألا وهى زاوية النص الذى دونه جامعو التراث الشفاهى.

فهل يحق التعامل مع المأثور من زاوية النص فقط؟

لذا، كان لابد لنا من البحث لتعرف آراء أهل التخصص، لشرح مفردات المأثور المسموعة والمرئية التى يمكن التعامل معها تجريبياً.

١٠- النداءات ذات القيمة أو الدلالة التي يلقبها الباعة (١٠).

ويضيف شريف عناكنة بعض التفاصيل لمفردات الفولكلور كرديف «للمأثورات»، وهي أن الفولكلور يشمل الأساطير والخرافات، والقصص الشعبية، والنكات، والأمثال، والحزازير، والألغاز، والترانيم، والتعاويذ، والتبريكات، واللعنات، والشتائم والمسابات، والأيمان، والإجابات التقليدية، والمقاهرة، والمعايرة، والملابس الشعبية والفن الشعبي، والموسيقى الشعبية، وأسماء الأماكن، والمواقع، والإيماءات، والملاحم الشعبية، وما يكتب على القبور والسيارات والجدران، والبيوت، والأسوار، وبيوت الحيوانات، وما يقال لطرد الحيوانات أو استدعائها، وما يقال عند العطس والسعال، والاحتفالات الشعبية في المواسم والأعياد المختلفة (١١).

إذن، وبعد تعرف مفردات المأثور ورديفه، حسب ما جاء عند علماء الاختصاص، نطرح عددا من التساؤلات:

لماذا لا تدخل مرادفات المأثور المرئية السابقة، أو بعض منها، في نطاق عملية التجريب إلى جانب نصوص المأثور المسموعة؟ كمثال دعوة كل من على الراعي إلى «الكوميديا المرحلة»، ومنذ محاولات شوقي عبد الحكيم في جمع نصوص منها وتعامله مع التراث المحلي مثل شفيقة ومتولى والمستحبي وغيرها، وقد صاغ بعضها معارضا بعض المناهج القديمة (١٢) التي لا ترى التعامل مع التراث إلا لمجرد إحيائه وبثه.

إذن، هناك من يرى ضرورة الحفاظ على التراث وعدم المساس به، وفي المقابل هناك من يسمح لنفسه باستخدامه لخدمة قضايا عصره. لكن لا يغيب عنا رأى يوسف إدريس بالاتجاه إلى الجذور والتعامل مع مسرحنا المحلي وأشكاله الجنينية التي ذكرها في بياناته، وكذلك في البحث عن النص. وقد أشار إلى أنه لا بد لنا، لكي

نسلك طريقنا، في ذلك، أن نكتشف أنفسنا ونكتشفها في نقطة يكتنفها غموض كثير، هي طبيعتها الدرامية. وتابع رأيه مقررًا أن المشكلة لا تقتصر على التأليف المسرحي وحده، ولكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج، وحتى شكل المسرح نفسه وهندسته (١٣).

ومن هذا الرأى ما يمكن أن يجيب عن ما طرحناه عن إمكان التجريب المعمل المسرحي في المفردات المسموعة والمرئية للموروث الشعبي، كما يمكن أن نلمح فيه الدعوة إلى توازن التجريب في مفردات العرض المسرحي، وما يمكن أن يحقق الدعوة إلى ضبط علاقة التجريب بالمأثور الشعبي. وإن صح هذا التفسير، فيمكن أن يكون تحقيقا لما يعنيه رأس موضوعنا المطروح وتأكيدا أن المأثور ليس القولى والمنطوق - كما سبق واستشرنا - وإنما يشمل المرئى أيضا. وفي هذا ما يمكن أن يجعلنا نستشعر أن ضبط هذه العلاقة العملية يستلزم أن يشمل التجريب المعمل مفردات المأثور سمعيا ومرئيا، ليتحقق هذا الطرح في التجسيد المرئى لمفردات العرض المسرحي، وألا تكون العملية قاصرة على النص وحده، بل تشمل كل تلك المفردات بشكل متوازن، وفي هذا قد يتحقق المقصود من عنوان هذا الطرح.

ومع هذا، لا يفوتنا تسجيل بعض المحاولات التي تعاملت مع الموروث الشعبي على ساحتنا، وتناولها بعض المسرحيين المبدعين كتابا ومفسرين، وإن كنا نطمح في المزيد من عملية التجريب المعمل في مفردات المأثور البصري، والحركي، مثل حركة أبناء الحرف المختلفة وغيرها.

فمن مبدعى الإخراج والتأليف سعد الله ونوس وزملاؤه في سوريا، وعبد الرحيم عمر وجبريل الشيخ وخالد الطريفي ونادر عمران وحاتم السيد، وباسم الدلقموني، حكيم حرب والصمادى والضمور، إضافة إلى محاولات هاني صنوبر في الأردن، ثم فرقة البلالين

ويضيف قائلاً إنه ورد في السيرة الخطاب المباشر والحوار عن طريق وسائل صناعية في الصوت كالشفخيم، والترقيق، والجهر، والخفوت، تساعد عوامل الإشارة بالأصابع^(١٥).

وفي الوصف السابق ما يضع أيدينا على الفرق بين أداء السيرة والأداء المسرحي، كما جعلنا نحس بالتجريب عند بعض كتاب المسرح، في محاولتهم اختيار نماذج من الحكايات والسير الشعبية، وتعاملهم مع النص، وتصرفهم في الأحداث واختصار بعضها، ويبدو أن هذا التصرف «التجريبي» من قبل البعض كان من كثرة أحداث هذه السيرة في أماكن متعددة وأزمنة متغيرة، إضافة إلى شمولية القضايا التي تتناولها.

فعلى سبيل المثال، يورد أحد محللي هذه السيرة، وهو الناقد فاروق خورشيد، تفسيراً تحليلياً لسيرة عنترة التي تناولها بعض كتابنا قائلاً:

«فغنترة بن شداد من أوائل السير الشعبية التي حفظها لنا التاريخ، والقضية المجتمعية التي تعالجها هي قضية الشعبية وموقف العرب من أبناء الأجناس الأخرى، ونحن نعتبرها أضخم هذه الأعمال الشعبية لا من حيث حجمها ولا من حيث رصدها لقضية من أخطر القضايا التي شغلت المجتمع العربي، وهي قضية الشعبية وحسب، ولكن من حيث مضمونها الإنساني العظيم»^(١٦).

ومن أمثلة من تناول بعض هذه الحكايات والسير الكاتب المصري يسرى الجندي، عندما تناول عنترة، إلى جانب غيره من كتابنا العرب على ساحتنا، مثل أحمد الطيب العليج الذي تسجل له الأبحاث والدراسات أن له رصيماً هائلاً من الأعمال التي تنطلق من التراث، ففي مسرحيته (القاضي والحلقة) ينحو منحى الفرجة واستغلال التراث. والعلج - كما تقول الدراسة نفسها -

وفرة الكشكول في الأرض المحتلة، وتجارب الحكواتي في النص ومفردات العرض في لبنان وفلسطين، وفي الكويت ظهرت محاولات في التعامل مع التراث في لغة العرض مثل محاولات فؤاد الشطي والمرحوم صقر الرشود. وفي التأليف هناك محاولات عبد العزيز السريع وغيرهم، وفي العراق نلاحظ محاولات قاسم محمد (في بغداد الأزل بين الجد والهزل)، و (مجالس التراث)، إضافة إلى محاولات غيره، وفي مصر هناك محاولات ألفريد فرج ويسرى الجندي ومحفوظ عبد الرحمن وغيرهم، وفي السودان نلمح محاولات عادل حري والسني دفع الله وعبد الحكيم الطاهر، باهتمامهم بالصورة البصرية الشعبية واهتمامهم بالحركة الجسدية.

هذا، ويمكن ملاحظة محاولات التجريبيين الليبيين من شباب المسرح الوطني في طرابلس وبنى غازي، أما في تونس فيمكن ملاحظة تفجر الإبداع في النص وتعامله مع التراث عند عز الدين المدني المتعددة وسمير العيادي الذي قدم (الجازية الهلالية)، ثم مسرحية (على بابا) تأليف الجمعي والجزيري، وغيرهم، إلى جانب المجددين التوانسة في الصورة المسرحية، أمثال الحبيب شبل وزملائه ومريديه، وفي الجزائر استعان عبد الرحمن ولد كاكي بالأسطورة في مسرحية (كل واحد وحكمه)، وفي المغرب برزت محاولات الطيب العليج والصادقي وبرشيد وبن زيدان^(١٧).

ويمكن القول: إن بعض الكتاب المسرحيين العرب حاولوا التعامل مع بعض السير الشعبية عن طريق إسقاط واقعهم المعيش على الأحداث، كما حاولوا تجسيد الشخصيات واستحضارها لتتناور وتتصارع من خلال قواعد التأليف المتبعة، ليجسدها أداء الممثل المعاصر مخالفاً أو مطورا طريقة الأداء المتبعة في السيرة الشعبية التي سجلها لنا عبد الحميد يونس ووصفها شارحاً: «إن السيرة يقوم بها فرد واحد لا أكثر لأنه يلبس لكل حالة لبوسها ويضع نفسه في مواضع الأبطال»،

شعبية لها معمارية خاصة: البساط، والمداحون، والمولودية، والغناء متعدد الأصوات، واحتفالات المواسم، وسلطان الطلبة، وعرفات عبيدات الرحا، سيدى الكتفى وغيرها^(٢٠).

والى جانب هذا، نلاحظ اهتمام المسرحيين العرب باستخدام الموروث المعمارى العربى والشعبى لإقامة عروضهم، ومنها تجربة سعدى يونس الذى قدم (حكاية الفلاح عبد المطيع) فى مقهى «الصالحية» فى بغداد^(٢١). كما قدم المخرج الأردنى عبد الحكيم حرب فى مقهى «كان زمان» - أحد الآثار العثمانية القديمة - مسرحيات من التراث الشعبى العربى والأردنى، ثم قدم فى مقهى «الفينيق» عروض نفسها، ثم قدم المخرج غنام خيل. أما فى مصر، فقد قدم المؤلف المسرحى ناجى جورج والمخرج محمد فاضل تجربة مسرحية بعنوان (قهوة المعلم أبو الهول) فى مقهى «المختلط» بميدان العتبة بالقاهرة فى بداية السبعينيات، إلى جانب محاولات أخرى منها ما سجله من رصيد تلك التجارب حينما قال*:

«مسرح الفنان الشامل الذى أسسه.. بقهوة الكلوب المصرى بالحسين ثم انتقل إلى قهوة أسترا بالتحير، ثم نقابة المحامين ثم نقابة الصحفيين ومن أشهر عروضه مسرحية «ما الذى حدث بالصالة»^(٢٢).

هذا وقد أجريت تجارب فى الريف المصرى فى الفترة نفسها، إذ استغل المخرجون الساحات التى يطلق عليها الأجران، ومناطق الحصاد (البيادر)، مثل تجربة هناء عبد الفتاح فى قرية دنشواي، وتجربة عبد العزيز مخيون فى ريف محافظة الجيزة، ثم تجارب أخرى لبعض

* (....) يقصد كاتب الدراسة.

أقل ميلا إلى التجريب والبحث فى الصيغ والأساليب المسرحية الفنية، ويمكن اعتبار مسرحه مسرح الكلمة والمادة الشعبية «الخام» أساسا، لأنه منجم ثرى بهذه المادة، يعتمد على حساسة لافطة للرصد، غنية الخبرة فى مجال الشفوى، ولعله يلتقى مع الصديقى من حيث الموقف الاجتماعى، إلا أن عناصر الفرجة عند الصديقى أكثر كثافة واغتناء وتطويبا^(١٧).

وإذا كان العليج قد لجأ - فى بعض الأحيان - إلى التراث فى كتابة النص، كما جاء فى رأى السابق، فإننا نجد محاولات كثيرة فى الساحة المغربية لاستلهام الموروث، مثل تجربة الصديقى فى (سلطان الطلبة)، وهى تأليف مشترك مع عبد الصمد الكنفاوى، ثم نجد تجربة (المغرب واحد) التى قدمها فى ميدان مصارعة الثيران، بالدار البيضاء، كذلك قدم مسرحيات (مولاي إسماعيل) و(الرأس والشعكوك)، و(الحراز) ثم (مقامات بديع الزمان الهمذاني) - سيدى عبد الرحمن المجذوب^(١٨). هذا، وقد قدم الصديقى أعماله فى الأسواق الشعبية وعند أبواب المدن التاريخية وفى المقهى والمعمل والخيمة. وهنا نلاحظ أن تجارب الصديقى تعاملت مع الماثور الشعبى، منطوقا ومرثيا، مستغلا الديوان والحلقة، والحلبة، وهى تراث هندسى شعبى.

وكما يرى بعض المحللين، فإن الاحتفالية تطرح بياناتها بشكل صدامى، وتسعى إلى تحقيق خطاب مسرحى أصيل، معتبرة التراث لبنة أساسية لا بد من العودة إليها، لاستحضار أشكالها الجمالية القادرة على خلق صيغة متميزة للمسرح العربى^(١٩).

وتتفق إبداعات الصديقى فى استخدام الأشكال المتعددة لجشبة المسرح مع ما دعا إليه الناقد المغربى عبد الكريم برشيد، وسجله فى كتابه (حدود الكائن والممكن)، مؤكدا أن «المسرح ولد بالعراء»، ويؤكد هذا ما نراه فى الظواهر الاحتفالية المغربية ذات الملامح المسرحية التى يحصرها الناقد المغربى محمد أديب السلاوى تحت عنوان «الأشكال الاحتفالية المغربية»، وقد ذكر أنها: الحلقة. وتتميز بحليتها الدائرية، وهى فرجة

الإضاءة من فوانيس الصيادين تساعد على إضاءة السفن البحرية والمنازل. وكانت موضوعاتها تحت عنوان (القطط السمان)، وكان بعض الممثلين يقدمون بعض هذه القطع المسرحية على ساريات القوارب، مستخدمين الحبال وأدوات الصيد والشباك من البيئة كمكملات مسرحية.

٦ - مسرح السيارة المتحرك: فى المناسبات الوطنية والمهرجانات، وهو نموذج قدمته فرقة شباب البحر الجامعية على سيارة صممت كمسرح - كما ذكر سابقا - ولكنها كانت تسير على مهل، وكانت تقدم فى وقت خروج العمال، ومن أمثلتها ما كانت تقدمه فى أعياد النصر وغيرها، لحظة خروج عمال هيئة قناة السويس الذين كانوا يركبون الدراجات، يتابعون مشاهدة الأغنيات الدرامية التعبيرية التى كانت تصاحب قصة حكاية بطل استشهد قابعاً على مدفعه مصراً على الدفاع عن موقعه عندما نهجمه الطائرات المغيرة. وكانت مثل هذه القصص التعبيرية تؤدى بالتعبير الحركى والمنطوق الجماعى، تصاحبها المؤثرات المسموعة والمرئية كالأضواء المعبرة - حينما يعم الظلام - والسيارة تسير بتؤدة والجمهور على الدراجات أو يمشى الهوينى يتابعها، أما شرفات المنازل فكانت تستعمل مثل «بناوير» المسارح حينما يطل منها السكان، وكثيراً ما كانت السيارة المسرح تقف حتى ينتهى المشهد. بينما يشارك الجمهور حول السيارة بإضاءة الشموع حينما تنطفئ أضواء وحدة السيارة لاستكمال القطع المسرحية، أما جمهور شرفات المنازل فكثيراً ما كانوا يشاركون الحفل بأن ينشروا الشيكولاتة على الموكب، وهذه عادة قديمة لجمهور بورسعيد فى مثل هذه الاحتفالات.

٧ - مسرح الأنقاض: تجربة قامت بها فرقة شباب البحر الجامعية، باسترجاع البطولات الشعبية لأبطال

مخرجى الثقافة الجماهيرية. وعلى ساحل بورسعيد قدمت فرقة شباب البحر الجامعية - التى شاركت فرقة أبناء السويس بقيادة «كاتب غزال»، التى كان يطلق عليها «أولاد الأرض» - بعض التجارب نذكر منها:

١ - مسرحية (القتال الدامى) على أطلال قاعدة تمثال ديليسبس.

٢ - مسرح السيارة الثابت فى الميادين المزود بوحدة صوت وضوء، وصممت خشبة المسرح على هيئة مدرجات، كما استخدم فضاء المكان كمنظر مسرحى، وكانت تقدم عليه عروض المنودراما تصاحبها التكوينات الحركية تحت الأضواء التعبيرية بمصاحبة الموسيقى التى تصور الحالة. هذا إلى جانب أغاني البحارة بالتشكيلات التى تعبر عن حرف البحر وأبناء البلدة.

٣ - المقهى الثقافى، فى مقاهى الاتحاد والفلاح والعزبى وغيرها، وكانت تقدم فى البداية معارض فنون تشكيلية إلى جانب فنون الكلمة وفنون الحركة (٢٣).

٤ - مسرح الحديقة: بنادى المسرح ببورسعيد، تحت رعاية الأستاذ محمد حسن رشدى الحامى راعى الفنون والمسرح والشعر والأدب آنذاك، ومن أشهر المسرحيات التى قدمها نادى المسرح ببورسعيد مسرحية (حورية من المريخ)، وقام ببطولتها فى بداية الستينيات الفنانات: سميحة أيوب، زهرة العلا، والمرحومة آمال زايد، بالاشتراك مع أبناء البلدة: محمد البحيرى، وحسن جاد ومحمد جعفر، وغيرهم.

٥ - ليلالى الصيف المسرحية: كانت تقدم على الشاطئ وقد استخدمت شباك الصيد وقوارب الصيادين كخشبة مسرح على الشاطئ. كما كانت تستخدم

لتقديم المنودراما عن مشاكل رجل الشارع اليوم، بالإضافة إلى معارض تشكيلية، وقد بدأت مرحلة التشاور للحصول على الموافقة.

هذا، ونلاحظ أن هناك تجارب عربية في ساحتنا العربية، عند المبدعين العرب، حاولت استغلال المباني القديمة في معظم الأقطار، مثل استغلال المخرج التونسي عز الدين جنون حينما قدم عروضه في مثل هذه الأبنية، ومن الأمثلة على هذا في مبنى «وكالة الغوري» العتيق في القاهرة المعز، وكذلك قدم المخرج البحريني عبد الله السعداوي، والفنان العراقي عزيز خيون، كما قدم عوني كرومي مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) في منزل عراقي قديم.

والآن، بعد استعراض بعض التجارب العربية التي استغلت أشكال الموروث الشعبية المعمارية لاستغلال عبقرية المكان، وكذا استلها المأثور السمعي، من الممكن البحث عن أمثلة من عاداتنا القديمة الحبيبة إلينا والمأثورة لدينا، التي من الممكن أن تكون مادة خامة للتجريب المعمل المسرحي، حتى يتسنى للمجرب العربي استغلالها للحصول على صورة مسرحية لها خصوصية عربية.

لذا، من الممكن أن تقوم علاقة بين التجريب المعمل في المسرح والتراث الشعبي على ساحتنا العربية، بعد دراسة الفنون الشفوية والمسموعة كالموسيقى، والإفادة منها من مراكز جمعها وتصنيفها. فمثلاً، الأغاني تدرس نصوصها وألحانها للإفادة منها، والموسيقى تدرس آلاتها وطبيعتها للإفادة منها، وكذلك جمع اللهجات المختلفة وطريقة إلقائها وأدائها في المناسبات المختلفة^(٢٤)، وكذلك يمكن الإفادة من طرق الأداء في مراسم الاحتفالات المختلفة، كالخطبة والزواج وما يقال فيها من تعبيرات^(٢٥).

المقاومة مثل معارك ٤٨، ٥٦، ٦٧. ومثلما فعلت فرقة «أولاد الأرض» بالسويس التي كانت تقدم أغانياتها الدرامية في الخنادق، قدم أبناء بورسعيد فترة ٦٧ - ١٩٧٣ هذا المسرح في جبهات القتال، وعلى أنقاض المعارك، وفي معرض الفنائم بساحة سوق القاهرة الدولي (مكان الأوبرا الحالي)، لتروى حكايات أبطال الحرب على حطام الدبابات والأسلحة.

٨ - مسرح البواخر السياحية: قدمت عليه عروض فنية مثل البانتوميم، تعبر عن انحراف العادات الشعبية للبيئة المحلية، ومعارض للفنون التطبيقية والتشكيلية المحلية.

٩ - مسرح الصيادين: على شاطئ بورسعيد الذي يطل على بحيرة المنزلة، وفي وسط البحيرة عند عودة الصيادين من رحلة الصيد وبعد جمع شباكهم ومحصولهم، وهم يتناولون الغذاء، تأتي إليهم المركب/ المسرح، فتجتمع مراكب الصيادين حولها في حلقة، ويقدمون لهم أخبار الأهل، والزواج، والميلاد، والحج، ثم يقدمون لهم صوراً كاريكاتورية درامية عن جشع إقطاعي الأسماك وتجار السمك. وأخيراً يسير بينهم المركب/ المسرح «بموتور»، دون سارية، لتقدم الفرقة تكوينات وتشكيلات غنائية شعبية في رحلة العودة إلى مدينة المطرية بمحافظة الدقهلية، مستخدمة فوانيس البحارة والمشاعل والشموع للإضاءة، مع وحدة صوت متحركة وآلة السمسمية الشعبية، وصوت الأمواج والرياح كمؤثرات.

١٠ - مسرح محطات المترو: فكرت الفرقة في تقديم عروضها لجمهور محطات المترو بعد إعادة تكوينها تحت اسم «فرقة مسرح الفنان» في التسعينيات،

الأداء الحركي في الموروث الشعبي:

«أمثلة ونماذج»

يمكن رصد الأداء الحركي في الاحتفالات المختلفة في المناسبات المتعددة كى تدخل في نطاق التجريب المعملى للموروث الشعبى والإفادة منه فى إثراء الصورة البصرية. فعلى سبيل المثال، يمكن الرجوع إلى حفلات العرس فى مجتمع الخليج، ومنها حفلات الفرق الشعبية فى الكويت - وغيرها فى مجتمعات الدول العربية - والفنون الحركية والقولية^(٣٠)، وكذلك طقوس الغوص^(٣١).

هذا، ومن الممكن متابعة الأداء الحركي والممارسات التعبيرية الشعبية فى تلك المجتمعات، كمراسم «الختان» وغيرها، مما رصده لنا جامع التراث، ومنهم أحمد حلمى العلاف الباحث السورى، وما يحدث فيها من تعبير حركي ومنطوق^(٣٢). ويصف الباحث حفلات العرس وما يحدث فيه من تعبير أخاذ، عندما يتوقف عند أحد أجزاء مراسم هذا الاحتفال، تحت عنوان ما أسماه «بالتفتيلة» قائلا:

«هى عبارة عن اجتماع النساء فى باحة الدار على شكل دوائر متحدة خلف بعضها وبأيديهن الشموع الملونة الجميلة موقدة فترى هذه الدوائر تدور بترتيب ونظام جميل وكلهن فى أفخر الثياب كالحرير العين»^(٣٣).

ومما سبق، يمكن ملاحظة تشكيلات الرقص والتعبير فيما وراثناه من تعبير حركي، وما نقله لنا الباحث من صورة بصرية يمكن التعامل معها تجريبيا فى الصور المسرحية لمن يشاء أن يستلهم تراثنا الحركي والبصري، هذا إلى جانب حركة الرقصات المعبرة فى مجتمعاتنا العربية، فى الشرق والغرب. ومن أمثلة التعبيرات الحركية فى الرقص، التى من الممكن أن تكون مادة للتجريب

ويختلف الأداء الصوتي فى الأحزان والأفراح، وكذا المناسبات الدينية، ويمكن جمعها واستلهاها وتوظيفها فى الأداء المسرحي الجماعي. فمثلا، يصف لنا محمد فهمى عبد اللطيف طريقة المداحين فيقول:

«وللمداحين فى أدائهم طريقة لا يشاركونهم فيها غيرهم، وليس لها شبيه فى أى لون من ألوان الفنون الشعبية، وهى أقرب ما تكون إلى طريقة الإنشاد والترتيل، يعتمدون فيها على براعة التوقيع وحسن التقسيم أكثر مما يعتمدون على نداوة الصوت»^(٣٤).

هذا، ويمكن الرجوع إلى الأداء الدينى عند عرب المغرب فى احتفالات «المولودية»^(٣٥) وعرب المشرق، فى طريقة أداء الأذكار «الجماعية»، وغيرها للوقوف على طريقة الأداء المميزة لها.

وقد تتنوع إيقاعات مثل هذا الأداء - فى بعض البلدان - كما يحدث فى موكب الحضرة الذى يحدد لنا إيقاعها الباحث الليبي الصيد على العياني فيقول:

«والدفوف بالطريقة السلامية عبارة عن مجموعة من الإيقاعات المتنوعة، تبدأ بإيقاع بطي يطلقون عليه اسم «نوبة التسليم»، ثم يتبعها بعد ذلك إيقاعات متنوعة، منها على سبيل المثال، العجمية، الفيتورية، المزوغية، الخمسة، والطيارة، وهذا الإيقاع لا يقدم إلا فى الختام حيث تقفل به جميع الإيقاعات»^(٣٦).

ومن خلال ما سبق، يمكن رصد تنوعات الأداء الصوتي للإفادة منها فى تدريبات صوت الممثل الشعبى، وهو الركيزة الأساسية فى الصورة المسرحية للإفادة من المأثور الشعبى المسموع، هذا إلى جانب الغناء متعدد الأصوات للرجال والنساء فى الواحات الصحراوية، الذى أطلعنا عليه الباحث المغربى محمد أديب السلاوى^(٣٧).

«إننا نلاحظ أن بعض هذه الفنون بدأ من الممارسات الاعتقادية كالرقص والتمثيل والإيماء - وانتهى إلى أن يكون دارجا في مجال اللعب والتسلية»^(٣٧).

وما لاشك فيه أن الرقص والتمثيل والإيماء بالحركة وكذلك اللعب والتسلية، فنون تكون فيها الحركة من الركائز الأساسية في التعبير، وهي مجال أيضا لإطلاق خيال مبدعى هذا الفن للتجريب. هذا وقد رصدت أشكال من السلوك الاجتماعي وبعض التقاليد كالسلام والتحية واحترام الكبير .. إلخ، وكلها مما يجعل الحركة العنصر الأساسي في هذا السلوك المرئي. هذا، ويمكن ملاحظة ملامح التعبير الحركي في بعض العادات والتقاليد الموروثة التي سجلها لنا كثير من الباحثين لاستغلالها في ضبط الأداء في الصورة المسرحية «المتقاة»، مثل عادة الثأر التي يحمل فيها المتهم ملاءة بيضاء يلف بها جسمه حينما يذهب إلى أهل الضحية من أجل القصاص.

وقد سجل كثير من الدراسات والأبحاث مثل هذه السلوكيات الموروثة في المجتمع الصحراوي، مثل محاكمات القضاء العرفي، ومنها طقوس البشعة التي تشبه جهاز «كشف الكذب» في المجتمع الحضري^(٣٨)، ويمكن للمجرب أن يجسد هذه السلوكيات بالحركة التعبيرية والموسيقى، إلى غير ذلك.

الأزياء والإكسسوار في الموروث الشعبي:

تناول كثير من الأبحاث تصميم الأزياء في عصورها المختلفة. وقد جاء في (الخطط التوفيقية) لعلی مبارك وصف للملابس في عصر المماليك للقادة والعسكري، وحدد ألوانها والخامات المصنوعة منها، إضافة إلى طريقة تصفيف شعورهم.... إلى غير ذلك^(٣٩). وهذا

المعملى في المسرح، الرقصات على الساحة الليبية العلجية «الجارية» ورقصة الدفوف ورقصة المكارية والككا وغيرها^(٤٠)، على أنه لا تفوتنا الإشارة إلى ما وصفه لنا الباحث الإنجليزي إدوارد وليم لين في وصفه تفاصيل الحياة الشعبية والحرف والاحتفالات، وغيرها مما يزخر بالأداء الحركي، إذ يقول:

«واشتبك رجلان، مسلحان بالسيف والترس، في قتال مصطنع. وكان هناك رجل آخر يركب حصانا ويلبس لباسا غريبا من جلد الخراف، وقلنسوة جلدية مرتفعة وذقنا مقلدة مضحكة، تتكون من قطع صغيرة من الفتل الصوفية، حسب الظاهر. وشاربين من ريشتين سمراوين وكان الرجل يتظاهر بكتابة «فتاوى»^(٤١).

وفي هذا الوصف ما يضع أيدنيا على الموروث الحركي والتشخيص من خلال ما ورد في الصورة البصرية، بما يمكن أن يكون مادة يستلهم منها المجرب المعملى المسرحي. هذا إلى جانب وصف احتفالات رؤية هلال رمضان وما يحدث فيه من تعبيرات حركية لأصحاب الحرف والمهن التي اندثرت. وكذلك هناك ما وصف لنا من قبل المؤرخين، من أمثال ابن إياس، لما كان يحدث من تعبير في الفرجة الشعبية في احتفالات الشعب^(٤٢).

وإلى جانب ذلك، يمكن ملاحظة ألوان من التعبير الحركي والقولي أيضا، فيما رصده لنا الباحثون من أمثال أحمد رشدي صالح؛ فهو يعلق لنا على الرقص والغناء والتقليد والتمثيل الساخر وبقية فنون «المسخرة الشعبية»، ومن خلال هذا الرصد يمكن ملاحظة أنها كانت تختوى على الأداء الحركي والتعبير، وذلك عندما يقول:

أبدعها الرجدان الشعبي، وسجلها لنا الكثيرون بما ذكرناهم سابقا . ويمكن للمجرب المسرحي المعملى الرجوع إلى مثل هذه المراجع للاستعانة بها فى حقل تجاربه، حتى تكون مرتكزا للصدق التاريخى، مما يتيح له الرعى بالخامة لتصبح مصدرا للإبداع الفنى والتجريب وأمانته لتصوير الفترة من أجل الدقة، ثم إتاحة مجال للإبداع فى تشكيل الخامة حينما يمسرحها.

نماذج من الماثور المرئى

بوصفها مرتكزات لمعملية التجريب المسرحى:

لقد حفظت لنا وثائق المؤرخين الكثير من وصف الاحتفالات الشعبية والرسمية فى شتى المجالات الرياضية والاجتماعية والدينية، كاحتفالات سفر المحمل الشريف وعودته، وغيرها من الاحتفالات الشعبية فى المناسبات المختلفة، ومنها وصف احتفال عرس «قطر الندى» ابنة خمارويه «الطولونى» إلى ابن على بن المعتضد الخليفة الجديد فى بغداد، وجاء فى الوصف ما يلى:

«وصحت بغداد ذات يوم على مركب مصرى عجيب... عدد كبير من الفرسان على سروج مذهبة يلبسون الديباج والحرير ويدهم حراب من فضة، يتبعهم غلمان... من الروم ومن زرائهم ما يربو على الخمسين دابة عليها لجم ذهب أو فضة محملة بأثمن العطايا»^(٤٢).

وهكذا، نرى فى مثل هذا الوصف - منهلا ثريا فى الموروث المرئى لمبدع التجريب عندما يحاول تلخيصه فى الصورة المسرحية، هذا ويصف لنا الجبرئى أحد المواكب الشعبية الدينية، وهو أحد الاحتفالات بسيدى على زين العابدين بن الحسين (رضى الله عنه)، حينما أشرف على تجديد مقامه عثمان أغا المتولى فيقول:

«فاجتهد عثمان أغا فعمره وزخرفه وبيضه وعمل به سترا وتاجا ليوضعا فى المقام وأرسل

يفتح المجال أمام المصمم بالالتزام بخطوط زى العصر من خلال رؤية تلخص التفاصيل، مما قد يسهل عملية الإنتاج، فقد ورد فى أحد الأبحاث عن الأزياء باهظة التكاليف ما يلى:

«ذكر ابن بطوطة فيما شاهده من أزياء القضاء فى مصر أن قاضى الإسكندرية عماد الدين السكندرى كان يلبس عمامة تخالف غيرها من العمامات المعتاد لبسها إذ ذاك، وقال: لم أر فى مشارق الأرض ومغاربها عمامة أعظم منها، رأيت يوما قاعدا فى صدر محراب، وقد كادت عمامته تملأ المحراب»^(٤٠).

ويمكن الرجوع إلى المراجع التى عملت على توثيق الأزياء للطبقات المختلفة وفى البيئات العربية، وملاحظة تطورها، ومنها ما سجله لنا الباحثون المدققون من أهل الثقة، مثل السورى أحمد حلمى العلاف - صاحب كتاب (دمشق فى مطلع القرن العشرين) - ومثل إدوارد وليم لين، كما ذكر سابقا كتاب (الخطط التوفيقية)؛ وتاريخ الطبرى وغيرهم - فى مصر - وحديثا سعد الخادم. ويمكن الرجوع إلى نماذج الأزياء التى سجلها هؤلاء «بالرسم والتصوير»، وكذلك يمكن الرجوع إلى ما سجله لنا الباحث صفوت كمال فى كتابه الذى يتناول أبناء الخليج من ذوى المهن المختلفة. هذا إلى جانب بعض الباحثين العرب الذين بحثوا فى هذا المجال فى الفترات المتتابعة وفى الأقاليم المختلفة، هذا إلى جانب تنوع وتطور «موديلات» الأحذية عبر العصور للإفادة منها^(٤١).

معملية التجريب

والأثاث الشعبى المتوارث:

يمكن ملاحظة تفاصيل الأثاث والأدوات المنزلية والفنون التطبيقية التى تستعمل كإكسسوار، والتى

القرن الماضي، وجاء هذا الوصف تحت عنوان: «عرس على ضوء المشاعل» كما يلي:

«كان الموكب يتقدم ببطء شديد على النغمات... تحاكي صوت باب يثر... وكان المتسجبون في الضوضاء، وهم نحو عشرين شخصا، يسيرون وقد أحاط بهم رجال يحملون حرايا من الذهب.. وعلى هؤلاء صبية يحملون شمعدانات ضخمة تضيء شموعها كل ما حولها. واستمر المتصارعون يعرضون ألعايم طيلة الفترات العديدة التي كان فيها الموكب، وكان بعضهم يسيرون على عكاكيز حديدية مرتفعة ويزنون رؤوسهم بالريش ويتضاربون بالعصى الطويلة، وبعيدا عنهم تجد شبابا يحملون الرايات والعصى وقد علتها الشمعات والمدائح المكتوبة بالخط المذهب على نحو ما يشاهد في أعياد النصر الرومانية، ثم آخرون يحملون شجيرات مزدانة بأكاليل الزهور والتيجان، وقد تجملت فوق ذلك بالشموع المضاء والكرات البراقة وكأنها شجرة عيد الميلاد... ووسط هالة كبيرة من أنوار المشاعل والشمعدانات والمصابيح كان الشبح الأحمر الذي لمحت من قبل يتقدم في ببطء ولم يكن سوى الزوجة الجديدة أي العروس» (٤٦).

ومن المماثل اعتبار ما سبق خامة جيدة يفيد منها المبدع المسرحي، إلى جانب إفادته من التراث التعبيري في الاحتفالات الشعبية (٤٧) التي مازالت بقاياها قائمة في بعض مدن القنال، مثل الاحتفال بحرق دمية اللورد اللنبي قائد قوات الاحتلال في الشرق العربي عام ١٩١٧، بوصفه رمزا للاستعمار، وما يقيمه شعب بورسعيد من طقوس ليلة شم النسيم «عيد الربيع» وما يحدث فيها من تعبير جماعي حركي وغنائي، يقوم

ونادى في الطرق الشيطانية المعرفين بالأشايير وهم السوقة وأرباب الحرف المزدولة الذين ينسبون أنفسهم لأرباب الضرائح المشهورين، واجتمعوا... بأنواع من الطبول والمزامير والبيارق والأعلام والشراميط والخرق الملونة والمصبغة ولهم أنواع من الصيوح والنياح والصراخ الهائل» (٤٨).

ومن الممكن أن يكون هذا الوصف أحد المنابع التي تثير خيال المبدع لإبداع التشكيلات اللونية للملابس والبيارق والأعلام، ليصنع تداخلا حركيا وصوتيا يثرى إبداعه المرئي. ومن قبل سجل أبو الفرج الأصفهاني وصفا مرثيا لتحليل المضحكين والمندرين، عندما تعرض لتسجيل أشعب بن جبير المضحك فقال:

«ألبس ثبانا، وهو نوع من السراويل القصيرة، تصل إلى الركبة أو ما فوقها وتستر العورة، وجعل في الثبان ذنب قرد وشدت رجليه أجراس ووضعت في عنقه جلاجل - فدخل وهو عجب من العجب» (٤٩).

ويمكن إضافة هذا الوصف إلى المأثور المرئي الذي سجلته لنا كتب التراث كي يلهب خيال المخرج المعمل المسرحي، ليضع يده على الوصف الأمين ليرتكز عليه، فهذه الإكسسوارات والملابس قد تعتبر الشكل الذي يكون علاقة مع الأرضية، أي المنظر المسرحي، ليعمل على تكاملية الصورة المسرحية، ومن ثم يمكن اعتبار المثل السابق إحدى مفردات التراث المرئي الموثق.

والى جانب هذا، تحتوي كتب توثيق التراث المرئي والشفا هي على أمثلة كثيرة، منها ابن ياس وغيره، وخصوصا وصف مباريات التحدي والمسامرة وغيرها (٥٠).

ويمكن الرجوع إلى وصف العادات والتقاليد للإفادة منها، مثل عادة السبوع والختان والميلاد والزواج وغيرها، ويمكن أن نورد منها وصفا لحفلات الزواج في

الشيخ الرئيس ابن سينا فى تنمية الإحساس عند الممثل، وذلك بتحليل نماذج من الأداء الشعبى عند الحكواتى وما شابهه فى التراث لمعرفة الحواس الظاهرة والحواس الباطنة عند الإنسان، حتى تتاح فرصة معملية التجريب فى الأداء الشعبى من حيث هو موروث سمعى يعشقه الشعب. والآن، بعد عرضنا مفردات المأثور الشعبى الشفاهى، القصصى والغنائى (المسموع)، ومفرداته المرئية من الموروث من الفن التشكيلى كالزخرفة وفن الخط... إلخ، والفنون التطبيقية (كالملايس والأزياء - والأسلحة.. وغيرها)، من الممكن القول إن ضبط العلاقة بين معملية التجريب وجماهيرية المأثور، قد تعنى إمكان التحكم فى التجريب المعملى؛ ليس فى المأثور الشفاهى كالسيرة وحسب، بل فى بقية عناصر التجسيد المرئى للصورة المسرحية التى تجسد السيرة أو الحكاية، إذا تناولنا أيا منهما. ويجب أن يتسق التجريب فى المنظر المسرحى المستوحى من السيرة، فى موقف ما مثلاً، وكذا التجريب فى مفردات الصورة التى تجسدها، مع التجريب فى استلهاام السيرة أو مقطع منها، حتى يتسق المسموع مع المرئى. فليس لنا أن نجرب فى المسموع ونترك المرئى، حتى لا يحدث خلط وتناقض فى الطرح أو الرؤية، ولن يتأتى هذا إلا بالوعى بماهية المفردات وكيفية التعامل معها، ثم بالفهم والمعرفة الكافية بالمصادر، للوصول إلى الدقة التاريخية، واستخدام الخيال للمبدع الواعى لضبط هذه العلاقة حتى لا يحدث خلل فى التوصيل والتواصل.

بالتمثيل فيه أبناء الشعب فى كل حى من الأحياء. وهذا الطقس شبيه بما تقيمه مدينة بالثيا الإسيانية كل عام، كذلك يشبه ما يقام فى مهرجانات الشعب اليوغوسلافى الفنية، خاصة مهرجان «سليت» الذى يقام فى شهر مارس من كل عام؛ حيث يقيمون طقساً بعنوان «الرجل القش»، وقد أشارت إحدى الدراسات إلى أنه فى احتفال عام ١٩٥٣ صنع الشعب تمثالا لإنسان من القش، وأطلقوا عليه فى ذلك العام اسم «الأمير جوان»، رمزاً للعدوان على مصر، وتلقفته ألسنة الناس بالقنشات والتكتلت للاذعة (٤٨).

ويمكن إقامة المحرب للمعمل المسرحى العربى من جمع الموروث فى ألعابنا الشعبية فى الدول العربية واستغلالها فى تدريب الممثل، من خلال البحث عن منهج له خصوصية محلية، وذلك لتنمية الخيال المسرحى، كما فعل الفنان البرازيلى أوجستو بوال الذى ذهب إلى ريف مدينة بيرو. كما يمكن أن يستغل موروثنا الغنائى فى تدريب صوت الممثل، واستخدام منهج الاستبصار الذاتى والتفريغ النفسى للحصول على الاسترخاء النفسى الذى يؤثر بلا شك على الاسترخاء الجسدى، والتدريب على ارتجال موضوعات نابعة من الحكايات والتراث الشعبى للتدريب على التدفق والانطلاق وكسر الخجل الناتج من التقاليد المترزمة فى بعض المجتمعات، ويمكن استغلال موضوعات من المسرح المرتجل الشعبى فى الليثات الشعبية (٤٩)، ويمكن الارتكاز على نظرية الإدراك الحسى عند العالم الإسلامى

ملاحظة:

استعنت فى هذا البحث بمعلومات من الجمع الميدانى لطلال مختبر اليرموك المسرحى فى الفترة من ١٩٨٣ - ١٩٨٧، حينما عملت محاضراً بقسم المسرح بكلية الآداب، من خلال ما طرحه على طلبة البكالوريوس بعنوان «البحث عن الملامح الشخصية فى الظواهر المسرحية الشعبية». والطلبة آنذاك هم، محمد الصمادى، ومحمد الضمور، وعبد الحكيم حرب، وناجح محمود، وصبرى العتوم، منور الربيعات ومحمد ياسين نصار، ومحمد خير، وحسين نافع، وحسين الخطيب وغيرهم. وشكراً لهم.

الهوامش:

- (١) إبراهيم أبيس وآخرون - المعجم الوسيط دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٣، ج ١ ط ١، ص ٦٢٨.
- (٢) المرجع نفسه، ص ٢١٥.
- (٣) صفوت كمال: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، وزارة الإعلام، الكويت سنة ١٩٨٦، ط ٣، ص ٢٣.
- (٤) محمود زيدان، وليم جيمس، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٥٨، ص ٦١.
- (٥) انظر: عمر عبد الرحمن الساريس: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دار الكرمل، عمان، سنة ١٩٨٤، ص ٤٦.
- (٦) المرجع نفسه، ص ٥٥.
- (٧) شريط فيديو منهج تدريب الممثل، مركز البحث والتطوير، جامعة اليرموك، عمان - إربد سنة ١٩٨٦.
- (٨) مفيد حوامدة: البحث عن مسرح، دار الأمل، إربد سنة ١٩٨٥.
- (٩) فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو، دار النهضة العربية، سنة ١٩٧٧، ص ١٩.
- (١٠) المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، العناصر المشتركة في الماثورات الشعبية في الوطن العربي، القاهرة، نشر أول سنة ١٩٧١، ص ٨، ٩.
- (١١) عبد اللطيف البرغوثي، الفولكلور والتراث، عالم الفكر، الكويت، المجلد السابع عشر، العدد الأول، أبريل سنة ١٩٨٦، ص ٩٥.
- (١٢) انظر: شوقي عبد الحكيم موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٢، ط ١، ص ٦.
- (١٣) انظر: يوسف إدريس، القرافير، مكتبة مصر، القاهرة سنة ١٩٨٤، ص ٢١.
- (١٤) انظر: مقالات عن المسرح العربي المعاصر، مجلة «الأفلام»، عدد خاص بالمسرح، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، عدد ٦ مجلة آذار سنة ١٩٨٠.
- (١٥) انظر: عبد الحميد يونس، الظاهر يبصر في القصص الشعبي، دار القلم، مكتبة النهضة المصرية، «المكتبة الثقافية» د: ت عدد ٣، ص ١١١.
- (١٦) فاروق خورشيد: أعضاء على السيرة الشعبية، القاهرة، دار القلم، سنة ١٩٦٤، ص ٣٩.
- (١٧) محمد نهي: المسرح المغربي والبحث عن هوية - التأسيس، المغرب، مكناس، سنة ١٩٨٧، ص ٣٥.
- (١٨) عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٧، ص ٤٥.
- (١٩) انظر: محمد نهي: التأسيس، مرجع سابق، ص ٦٣.
- (٢٠) انظر: محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، سنة ١٩٨٣، ص ٥٢، وما بعدها.
- (٢١) انظر: عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن، دار الثقافة، الدار البيضاء.
- (٢٢) صفوت شعلان: المسرح، نادي المسرح القومي، القاهرة، سبتمبر ١٩٧٩، عدد ٢، ص ٤٩.
- (٢٣) انظر: حمدي الجزار، نادي المسرح، قصر ثقافة البدرشين، الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية، مايو سنة ١٩٩٤، ص ٤.
- (٢٤) انظر: إسماعيل بن علي الأكرع، التقاليد اليمنية، المنظمة العربية للتدريب والثقافة والفنون، مرجع سابق، ص ٤٤٤.
- (٢٥) انظر: العادات والتقاليد في المناسبات المختلفة، المرجع السابق، أبحاث متنوعة.
- (٢٦) محمد فهمي عبد اللطيف: ألوان من الفن الشعبي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المكتبة الثقافية، مع: يونيو ١٩٦٤، ص ١٣.
- (٢٧) انظر: محمد أديب السلاوي - مرجع سابق ص ٥٧.
- (٢٨) الصيد على العياني، تأملات في الرقص الشعبي، دائرة التأليف والترجمة والنشر، الجمهورية العربية الليبية، العدد الأول سنة ١٩٧١.
- (٢٩) انظر: محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص ٥٠.
- (٣٠) انظر: صفوت كمال، مرجع سابق، ص ١٥١.
- (٣١) انظر: المرجع نفسه، ص ١٨٥ وما بعدها.
- (٣٢) انظر: أحمد حلمي العلاف، دمشق في مطلع القرن العشرين، دار دمشق، دمشق، سنة ١٩٨٣، ط ٢، ص ٧٦ وما بعدها.
- (٣٣) المرجع السابق، ص ١٠١.
- (٣٤) انظر: الصيد على، مرجع سابق، ص ٧١ وما بعدها.
- (٣٥) إدوارد وليم لين، المصريون شمانتهم وعاداتهم، ت: عدلى طاهر نور، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٧٥، ط ٢، ص ٤٠٨.

- (٣٦) انظر: المرجع السابق، ص ٣٩٩.
- (٣٧) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٢٣.
- (٣٨) انظر: محمد أبو حسان، تراث البدو القضاة نظريا وعمليا، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الأردن، د: ت، طقوس الجاهل، المطبعة... (٣٩) سعد الخادم، الأزياء الشعبية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المكتبة الثقافية، سنة ١٩٦٦، عدد ٤٩، ص ١١.
- (٤٠) المرجع السابق، ص ١٥.
- (٤١) انظر: المرجع السابق، ص ٥٣ - ٦٧.
- (٤٢) محمود أحمد الحفني: ثلاثة أعوام أودت بالعزلة إلى الإفلاس، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، القاهرة، يونيو ١٩٦٨، ص ٤٠.
- (٤٣) عبد الرحمن الجبرتي: تاريخ الجبرتي، كتاب الشعب، القاهرة، ١٩٥٩، ج ٧، عدد ٤١، ص ٨٠٠.
- (٤٤) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج ١٩، ص ١٧١.
- (٤٥) انظر: محمد أحمد بن لياس الحفني المصري: بدائع الزهور في وقائع الدهور، كتاب الشعب، القاهرة، سنة ١٩٦١، عدد ١١٧، ص ٨٦٢.
- (٤٦) جبرار دى نرفال: رحلة إلى الشرق، ت: كوتر عبد السلام البحري، م. بهير القلماوى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د: ت، ص ١٢٧ - ١٢٨.
- (٤٧) انظر: عبد الرحمن عرنوس: الأرتجال وفن التمثيل، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون، القاهرة، سنة ١٩٩٠، ص ١٠٩.
- (٤٨) انظر: عبد المنعم حسن، الفنون الشعبية في يوغسلافيا، دار المعارف، مكتبة الثقافة الشعبية، د: ت، ص ٩٧.
- (٤٩) انظر: منهج لتدريب الممثل بمختبر جامعة اليرموك المسرحي، نادي المسرح، مرجع سابق، ص ٢٦.





أنطونين آرتو* وحلم جزر بالي

كاييل برونكو**

«إن مسرحاً لا يذخر بالسحر لا يحبر مسرحاً»

١. آرتو

إن أهم ما كتب عن المسرح في القرن العشرين على الإطلاق، هي كتابات أنطونين آرتو كما قال عنها جان لوى بارو، معتبراً إياه واحداً من أعظم مؤثرات المسرح الشرقى على الغرب، وهو بصدد الحديث عن مجموعة

* ولد آرتو في مرسيليا يوم ٤ سبتمبر ١٨٩٦ وتوفي سنة ١٩٤٨. كان ممثلاً ومسرحياً وكاتباً مسرحياً وشاعراً ومنظراً للحركة السوربالية. حاول زجرجة المسرح الجورجوازي الكلاسيكي بما أسماه «مسرح القسوة» وبمثل تجربة في البداية والطفولية تسمى إلى تحرير اللاوعي وكشف الإنسان أمام نفسه. أمضى آرتو شبابه في الشرق الأوسط، واهتم بالنصوف، وكان يعاني من اضطرابات عقلية أودعته المصحات العقلية أكثر من مرة. كان آخرها قبل موته بسنوات قليلة. وقد انفصل آرتو عن السورباليين عندما تحول قائدهم الشاعر أندريه برتون إلى الشيوعية. وكان آرتو يعتقد أن قوة الحركة تكمن في عدم انشغالها بالسياسة، فانضم إلى المسرحى ووجير فيتراك الذى كان قد انفصل عن السورباليين هو الآخر، وعمل معاً في مسرح ألفريد جارى الذى لم يعم طويلاً. ومع أن أعمال آرتو كانت فاشلة جماهيرياً وعلى مستوى النقاد، فإنه كان ذا أثر عظيم على مسرح العبث وكتابه. [عن دائرة المعارف البريطانية].

** المقال المترجم هنا منقول عن كتاب ليونار كاييل برونكو (PRONKO) المسرح من الشرق والغرب. Theater East and West, Union Of California Press, London: 1967

ترجمة سمية يحيى ومضان: مدرس، مركز اللغات والترجمة، بأكاديمية الفنون .

المقالات المكونة للكتاب الذى نشر تحت عنوان المسرح وقرينه عام ١٩٣٨.

وفي الحقيقة، يصعب حصر تأثير آرتو على الاتجاه الذى اتخذه المسرح الفرنسى؛ وذلك لما لآرتو من صلات ببقيلار وديولان وبارو وآخرين من المخرجين والكتاب للمسرحيين الشباب: بل إن تأثيره ربما اتسع ليشمل بلداناً أخرى غير فرنسا على مدى العشرين أو الثلاثين عاماً الماضية. ويشكل عمل آرتو المفتاح للمنطقة الفاصلة بين الشرق والغرب في المسرح، وذلك بسبب رؤيته النقدية التى تركز على تصور للمسرح يميز بين نمطين:

الأول: سبكيولوجى، هامشى، ذهنى، وغير ميتافيزيقى. أما الثانى: فدينى، متكامل، ميتافيزيقى وحسى. والفقرة الافتتاحية لمقال آرتو المسمى «عن المسرح فى بالي» ليست مجرد مقدمة، بل فى وسعنا

وأساليه. لقد أهله سنين طويلة أمضاها في القراءة المتنوعة، كما أهله ميله الطبيعي لكل ما هو صوفي النزعة وسحري، والتزامه بمفهوم أن حياة الإنسان الداخلية هي الأسمى، وقناعته المتشددة بأن الغرب ما هو إلا «قبر مدهون بالجير»، مكان «للكلاب» و«الفكر المتعفن»، خائن للروح، أضف إلى هذا قتلته - مثلاً ومخرجاً - كل هذه الأسباب مجتمعة أهله للتجربة التي جعلت منه أعظم «ميتافيزيقي المسرح» في القرن العشرين.

لقد كان آرتو مجنوناً بالشرق حتى قبل لحظة الكشف التي واثته في صيف ١٩٣١. حضر آرتو أول عرض لمسرح الشرق الأقصى في الأنيليه عام ١٩٢٢، عندما كان عضواً في فرقة ديولان***، وكان العرض قد أقيم في مرسيليا أمام منظر لعدد من معابد الجحور أعيد بناؤها للعرض الفرقة الكمبودية. وكان آرتو في ذلك الوقت على دراية كبيرة بهذا المجال، كما كان على قناعة بأن التجديد المستقبلي في المسرح وولادته من جديد تتبعان من اتجاه الشرق.

قال عنه واحد من الذين كتبوا سيرته:

«إنه كان مهووساً بالتقنية والأفئدة المستخدمة في مسرح بالي والمسرح الصيني، وكان يقرأ عنهما الكثير ويتذكر الكثير، ولم يكن يكف عن الحديث عنهما»^(٢).

في عام ١٩٢٢ كتب آرتو لأحد أصدقائه، يصف عمل ديولان، بحماس:

«إن الديكور أكثر رمزية وأكثر اهتماماً بالأسلوب منه في الفيوكولوبيه****. إن مثاله الأعظم

اعتبارها ملخصاً وتعريفاً وبرنامجا للعودة إلى الميتافيزيقيا والتراث والمسرح الكامل. يقول آرتو:

«إن هيئة المسرح في بالي، التي تحتوي الرقص والغناء والملايم وقليلاً من المسرح - كما نعرفه في الغرب - تعيد المسرح، من خلال الطقوس الاحتفالية القديمة التي أثبتت فاعليتها، إلى «قدره الأصلي»، مستخدمة كل هذه العوامل منصهرة في منظور من الهلوسة والخوف»^(١).

إن المسرح في بالي يقدم، كما يقول آرتو، تجربة مسرحية مثقلة؛ من الممكن أن تسمى «ميتافيزيقيا نشيطة»^{*}، فالتجربة تستخدم كل السبل المتاحة للمسرح من خلال منظر محكوم باحترام الجذور شبه الدينية والاحتفالية للدراما. لقد كتب آرتو هذا المقال (وهو مقال طويل نشر الجزء الأول منه في «النوفيل ريفو فرانسي» بعدما شاهد الراقصين الباليين في** في معرض المستعمرات*** عام ١٩٣١ في باريس، ويعتبر إلى جانب مقالين آخرين «المسرح الشرقي والمسرح الغربي» و«الميتافيزيقيا والإخراج») أهم شهادة على حلم آرتو بمسرح مستوحى من جزر بالي. هذا لا ينفي أن الإشارات إلى بالي والدراما الآسيوية الأخرى تتواتر في كل مقالات كتاب (المسرح وقرينه)، كما أن الروح الموحية لجماليات المسرح عامة، التي نبناها آرتو، تابعة من مفاهيم استنبطها وربطها بالرقص والدراما في جزر بالي.

لم يكن رجل الخامسة والثلاثين الذي جلس في صيف ١٩٣١ في مسرح البندوبيو في السراوق الهولندي في معرض المستعمرات حديث العهد بفنون الشرق

* الأصل Metaphysics - in - action

** نسة إلى بالي وقد أثرت الاحتفاظ بالنطق الغربي لما قد يستدعيه الشكل العربي من معانٍ أخرى، في حرف القاري، عن المعنى ولو لحظياً مثال: «المعتقدات السالبة القديمة» الذي سوف يجيء بعد ذلك في النص. [المترجمة].

*** معارض حية للحياة أو التجارة أو الزراعة في المستعمرات، كانت تقام في فرنسا واشتركت فيها مصر عام ١٨٨٩. انظر: تيموني ميشال استعمار مصر [المترجمة].

*** شارل ديولان (١٨٨٥ - ١٩٤٩) أسس فرقة التي اعتبر مسرح الأنيليه مقراً لها عام ١٩١٨. وسرعان ما لقيت النجاح باعتبارها أكثر فرق فرنسا تنظيمياً ولدياً. تأثر بكوبو الذي عمل معه في فرقة الفيوكولوبيه. وأصبح مديراً للكوميدى فرانسيوز عام ١٩٣٦. كان أساتذاً فذاً لفن التمثيل وتدريب في المدرسة الملحقة بالمسرح الكثيرون من ممثلي فرنسا [عن قاموس المسرح لجون راسل تابلور. دارتيون للنشر ١٩٦٦ - [المترجمة].

**** Vieux - Colombier الفرقة التي كان ديولان أحد أعضائها المؤسسين مع كوبو، ثم أسس بعدها فرقة التي انضم لها آرتو في مسرح مدرسة الأنيليه (Theatre de l'école de l'atelier) [المترجمة].

[ديولان] هو الممثل الياباني الذي يمثل دون مساعدة العناصر الأخرى^(٣)

وقد قال ديولان نفسه، وهو يسترجع حماس آرتو الشاب للمسرح الشرقي، وكان الحديث لروحيه بلان بعدها بسنوات:

«في حين كنت أنا في بداية انجذابي نحو تقنية المسرح الشرقي، كان هو قد قطع شوطاً أبعد مني في هذا الاتجاه، وكان ذلك يورطه من وجهة نظر عملية في مواقف خطيرة. كان يمثل على سبيل المثال دور رجل الأعمال في مسرحية بيراندللو (متعة الشرق pleasure of The East)، فظهر على خشبة المسرح ذات أسمية وعلى وجهه مكياج مستوحى من الأفعى الصغيرة التي يستعملها الممثلون الصينيون للاحتذاء بها وهم يضعون مكياجهم، وهو مكياج رمزي لا يليق بمسرحية حديثة بالطبع»^(٤).

في عام ١٩٢٤، تعرف آرتو على كل من برتون، أراجون، دينو، وفيتراك ممن شكلوا نواة الحركة السورالية وصار عضواً نشيطاً في الحركة.

وقد ظهر العدد الثالث من مجلتهم «الثورة السورالية» (La Revolution surréaliste) تحت إدارته، وكتب هو معظم مقالات هذا العدد التي نسب بعضها إلى أعضاء آخرين في المجموعة، فوصف أحدهم العدد بأنه «تمجيد للشرق وقيمته»^(٥) و^(٦).

وتؤكد مقالات آرتو، في هذا العدد، «خطاب المدارس بوذا»، «الخطاب للدلاي لاما»، كل الجوانب السلبية والجوانب الإيجابية التي وجدها السوراليون في النموذج الشرقي؛ إذ تؤكد - من ناحية - القوة المدمرة والبربرية التي بدأت من المادية ومن المنطق ومن مفاهيم الفلسفة

الوضعية اليقينية*، التي اعتبروها نموذجاً لأسلوب الحياة الغربية. وتؤكد - من ناحية أخرى - الدعوة للروحانية والوحدة، الدعوة للحياة الداخلية وإلى نوع من الفن يعكس هذه الحياة الداخلية. لقد كان السوراليون معجبين بكل من الشرق الذي يمثل بوذا والآخر الذي يمثله أتيللا**.

يقول آرتو في خطابه، محدثاً الدلاي لاما:

«نحن خدمك الأوفياء أيها اللاما العظيم، أعطنا، ابعث لنا من نورك في لغة نستطيع فهمها العقول الأوروبية الملوثة، وإن كان ضرورياً، غير من أرواحنا واجعل لنا أرواحاً تسبح إلى العلى الأسمى؛ حيث تنجور روح الإنسان من العذاب»^(٧).

ويتوجه بالدعاء لبوذا بأن «يجي كي يحطم بيوتنا».

لقد كان ولاء آرتو للشرق أقوى من ولاءه للسورياليين، وكان لابد لمن هو على مثل تمسكه بفرديته والانحياز لأفكاره، أن يترك المجموعة أو يطرد منها.

وقد نقدهم آرتو بقسوة بالغة فيما بعد، وانتقد انتماءاتهم السياسية واقتصر محاولاتهم على الثورة الاجتماعية والتزامهم بكل ما هو فيزيقي، في حين إن الثورة العظمى والحقيقية التي ارتأها آرتو كانت تعني له الثورة في الروح، ومن أجل التحول والاستحالة فيما أسماه الروح. وهذه نقطة مهمة في اعتقاده؛ لأنها

* فلسفة أوجست كورنت التي تعني بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب، «مهمة كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة، وهي تطوير لاسان - سيمونية» التي عرفتها مصر على يد مستشاري إسماعيل الفرنسيين [المترجمة].

** ملك وقائد قبائل الهانس من ٢٣٤ حتى ٤٥٣. والهانس شعب رعوى من شمال وسط آسيا تسبب في خمسائر فادحة للإمبراطورية الرومانية الشرقية، ووصلت جيوشه حتى أورلينز. وكان يسمى «بلاء الرب»، وكانت الإمبراطورية تدفع له جزية ٧٠٠ رطل من الذهب. الإشارة في هذا السياق غريبة.

كل ما يفعله الإنسان، سواء كان عملاً أو لهراً، وسواء كان نتاجه اللذة أو الألم، له علاقة بالآلهة، ويؤدى فى سبيل الآلهة؛ فإذا رقص فإنما يرقص للآلهة حتى يفرحها ويربها مدى ابتهاجه بأنه ينتمى لبالى، ويعبر لها عن امتنانه من أن وطنه هو تلك الجزيرة البديعة، ولو كان الوقت وقت فاقة وشدة فهو يرقص ليستثير عطف الآلهة ومساعدتها.

إن الراقص الباليينيزى ليس راقصاً محترفاً بالمعنى الغربى للاعتراف. وهو نادراً ما يقيم حياته على الرقص، وفى الغالب يعمل فى الحقول أو القرى، وعليه أن يترك عمله عندما ينزل سائح إلى الجزيرة ليؤدى رقصته أمام الضيف دون مقابل. أما ما قد يدفعه الزائر فيذهب إلى صندوق النذور فى المعبد، ويستعمل لشراء ملابس جديدة للراقصين، أو آلات جديدة للجاملان (الفرقة العازفة على الأجراس قرصية الشكل Gongs)، أو لصيانة الآلات القديمة. وربما كانت أكثر التحولات إبهاراً فى عالم المسرح على الإطلاق، هى تلك التى تحدث عندما يتحول المحارب البطل، ذو العينين الواسعتين المشدود عوده كالوتر وهو يرقص رقصة الباريز (Baris) فى حال انتهاء الرقصة، إلى تلميذ ضحوك أو فلاح خجول، دون أن يرفع مكياجاً عن وجهه لأنه لم يضع - ابتداءً - أية مساحيق. إلا أن الراقص الباليينيزى يعد محترفاً بمعنى لا يعرفه المحترف الأوروبى؛ فهو يقضى سنوات من النظام والتمرين الصارمين كى يتعلم تقنيات الرقص، ويتدرب على استعمال حباله الصوتية، والتحكم التام فى كل أجزاء جسده والسيطرة الكاملة على كل عضلة فى الساقين والذراعين والجذع والرأس والوجه.

والرقص فى بالى، أكثر منه فى أية ثقافة أخرى معروفة لنا، شئ عضوى، وحيوى بالنسبة إلى حياة الجماعة. والواقع أننا حين نتحدث عن الرقص فى بالى، علينا أن نقول الرقص والدراما؛ لأن كلاهما يحتوى الآخر ولا ينفصل عنه، وليس هناك تمييز بينهما قائم

تؤكد نوع الثورة التى تمنها آرتو للمسرح. لقد اعتقد آرتو أن التغيرات الفعلية، كما فى حياة الإنسان، لا تنتج إلا من تغير جذرى فى الظروف الداخلية. يقول آرتو عن السوربالية إنها:

«لم تكن [بالنسبة إليه] أبداً أكثر من نوع جديد من السحر، من الخيال والأحلام، من تحرر اللاوعى وهدفه أن يطفو على سطح الروح بكل ما هو - فى العادة - مخبأ، وهو أمر من الضرورة أن يأتى يتحولات عميقة على مستوى المظهر، فى القيمة السيمنتيقية وفى رمزية الإبداع»^(٨).

لقد كان آرتو مشغولاً طيلة حياته بما أسماه «ثقافة السحر»، وسافر لهذا الغرض بالذات إلى المكسيك فى عام ١٩٣٦، وعاش مع هندو التاراهورا وتعاطى أعشابهم المخدرة، وشاهد رقصاتهم الطقوسية، فى محاولة منه أن يفقد الشعور بذاته، وينوب ويتمثل مع الجبال والطبيعة الخشنة من حوله؛ إذ أحس أنها تخاطب أساه الداخلى. ولو أن آرتو أتيت له فرصة تعرف ثقافة بالى السحرية بالقدر نفسه، وهى ثقافة متكاملة ومتحدرة تماماً حول الدين، كما أنها ثقافة أكثر تعقيداً من ثقافة التراهوماراس، لأشبهه ذلك بشكل أكثر عمقاً. إن بالى تمثل ثقافة شاذة فى عالمنا اليوم؛ فهى حضارة عاشت بضع مئات من السنين بجانب حضارات أخرى مختلفة عنها تماماً. ومع ذلك، استطاعت الحفاظ على نقائها، وربما يرجع ذلك إلى مرونتها الفائقة؛ فأهل بالى يستقبلون المؤثرات الخارجية ويتمثلونها تماماً، حتى لتصبح جزءاً من الثقافة الباليينيزية الأصلية.

ولاشك أن هذه القدرة المدهشة على الاستيعاب مع الاحتفاظ بالنقاء، يمكن ردها إلى الدين الذى يؤلف بين مظاهر الحياة المتعددة فى الجزيرة. إن المرء لا يشعر فى أى مكان آخر غير بالى بمظاهر الحياة المختلفة وقد تركزت حول الحياة الدينية؛ فمن المحال أن يفصل المرء فى بالى بين ما هو دنى وما هو غير دنى أو دنى. إن

البالينيزي الباقي - كما تقول بريل دي زوته - هو أن تراثه راسخ، ومع ذلك فهو مرنة^(٩).

فإلى جانب العناصر التراثية القوية، هناك شغف بالتجديد والتجريب، مما يؤدي إلى تنوع عجيب من قرية إلى قرية، وحتى من سنة إلى سنة في القرية الواحدة نفسها.

إن الرقصات تظهر وتختفي لتنبثق رقصات جديدة من الرقصات القديمة، وتترك المؤثرات الأجنبية بصمتها (مثلما حدث مع أوبرا المالايو) على المضمون أو الملابس، دون أن يشعر البالينيزيون بعدم الانساق. والمؤدي البالينيزي، مثله مثل الذين يبدعون الرقصات والدراما أنفسهم، غير معروف الهوية؛ بمعنى أن النجومية ليست معروفة هناك (باستثناء ماريو المعروف عالمياً وهو مبتدع الكايار). فالراقص البالينيزي، عندما يعتلى خشبة المسرح - وهي في بالي يمكن أن تكون أي مكان - يصبح دوره هو الذي يتقمصه وليس العكس. ومع أنه قد يرقص طيلة ساعات دون أن يعرف على وجه التحديد أي شخصية يرسمها (بما أن الحكايات قد تقرر موضوعاتها بعد أن يكون العرض قد بدأ)، فإنه دائماً يكون أداة للرقصة؛ فهو لا يعبر عن ذاته أبداً. وكثيراً ما يحدث أن يسمع المشاهد بعد انتهاء رقصة سحرية أو طقوسية أن الذي كان يرقص هو هذا الإله أو ذاك الشيطان، وأن المؤدى كان متقمصاً تماماً. وبالفعل، هناك فتيات صغيرات شوهدن يؤدين رقصات معقدة للغاية وهن في حالة غيبوبة، واقفات على أكتاف الرجال الحاضرين، دون أن يكن قد تلقين أي نوع من أنواع التدريب.

ولسنا في حاجة إلى القول بأن آرتو كان حساساً جداً لمثل هذه الحالة من الغيبوبة والتقمص، أو الحالة الذهنية المغايرة للراقصين البالينيزيين. إن أكثر ما كتب آرتو إلهاماً كان وصفه للحظات التي يبدو فيها المؤدى كأنه يصل ما بين عالما وقوة خفية علوية:

على مواصفات مختلفة. فالعروض لا تصنف على أساس ما إذا كانت تسودها الكلمات أو تسودها الحركات المصممة (كوريوجرافى)، وإنما تصنف على أساس نوع القصة التي تمكسها. وأى احتفال ذي أهمية، ولوضعية، تصاحبه الدراما الراقصة. ونادراً ما تخلو أمسية من شكل من أشكال الرقص. والمدهش، في هذا البلد الذي يسوده الرقص على هذا النحو، أنهم لا يعرفون الرقص الاجتماعي (social dance)، فالرقص في بالي متخصص إلى حد بعيد، حتى إن العروض لا تقام إلا بعد القيام ببعض الطقوس الدينية. ولكن، في الوقت نفسه، يظل المسرح بعيداً بعداً كافياً عن الطقوس الفعلية، وينظر إليه على أساس أنه عرض مؤدى في صيغة مرئية أو ترفيهية. إن دراما الرقص، كما هو معروف، التي تعتبر «عرضاً»، تمثل خاصية من خصائص المراحل المتطورة نسبياً من الحضارة، في حين أن الرقصات الطقوسية والسحرية أكثر انتساباً فيما يبدو إلى المستويات البدائية في الثقافات المختلفة. أما فن المسرح في بالي، فيمثل اللحظة التي يخرج فيها الطقس الديني عن أصوله الطقوسية النقية ليدخل بدايات ما نعرفه نحن بالمسرح.

لقد وصفت لنا الآنسة بريل دي زوته (de Zoete)، باقتدار فريد، الدراما والرقص البالينيزي في دراسة مثيرة للإعجاب تحت عنوان «الرقص والدراما في بالي» (Dance and Drama in Bali)، كما قام الباحث ميغيل كوفاروبياز (Miguel Covarubias) بعمل مثيل في كتابه (جزيرة بالي Island of Bali). ولا نزع هنا أننا بصدد وصف تفصيلي للموضوع، فقد قام هذان الباحثان بالمهمة خير قيام، ويمتلك عملهما قيمة أخرى بالنسبة إلى موضوعنا. لقد نشر العملان في عام ١٩٣٧ و١٩٣٨ على التوالي، وهي الفترة نفسها التي شاهد فيها آرتو الراقصين البالينيزيين في معرض المستعمرات الذي أشرنا إليه. والرقص البالينيزي، على مرونته، لم يتغير بشكل جذري منذ ذلك التاريخ. «إن سحر الشعب

منطقية أو قوالب قابلة للفهم السهل. فحركات الراقصين وملابسهم وتعبيرات وجوههم، وما يضعونه على رؤوسهم، تؤدي كلها دور الرمز. وهي، مثلها مثل الرمز، لا بد ألا تكون واضحة تماماً، وإنما يجب أن تشير بشكل مبهم في اتجاه مطلق ما أو حقيقة سرية ما. فعلى حقائق الأسطورة والرمز أن تظل غامضة ومتعددة مواقع الظهور. وآرتو يلحظ الملاحظة نفسها على المسرح. إن فهم هذه المستويات السرية لديهم؛ وذلك لأنه:

«يقلل من قدرها، وهو أمر لافائدة منه ولا منطق له. المهم هو أن توضع الحساسية للعمل [موضعاً يتيح لها إدراكاً أعمق وأعمق من خلال وسائل إيجابية. هذا هو هدف السحر والطقوس التي يعتبر المسرح مجرد انعكاس لها»^(١١).

ليس غريباً، إذن، إن بدا المسرح الباليينزي لآرتو كأنه يحمل الإجابة عن كل أمراض المسرح الغربي ومساوئه؛ فالرقص الدرامي في بالي يقع عند نقطة تفرع السحر والطقس. وضرورة هذا الغموض تكمن في أن اللغة، بوصفها وسيلة للاتصال الذهني، ليست ذات وظيفة تخصي في الدراما. فلو أننا اتفقنا على أن هدف الدراما يجب أن يكون شبيهاً بهدف الشعر، كما تصوره الشعراء الرمزيون، لايستعنا إذن، في هذا الصدد، إلا أن نذكر أن بحث الرمزيين عن المطلق أدى إلى رفض الكلمات. في حالة الشعر، يصبح هذا الرفض قاتلاً. أما المسرح، فله موارد ومنايع أخرى. وكان من أهم أهداف آرتو تأكيد أن المسرح مكان فيزيقي قبل كل شيء، وأن علينا أن نملأ هذا المكان، وهي حقيقة يبدو أننا قد نسيتها من زمن، إلا أنها كان لها أثر طيب جداً عندما تذكرناها مرة أخرى في الثلاثينيات.

وفي أكثر لحظاته تعصباً، يهاجم آرتو، بعنف، قلة فائدة اللغة. إلا أنه ظل معترفاً بأن للكلمات وظيفة في العرض المسرحي، لكنه ظل مصراً أيضاً على أن هذه

«ها نحن فجأة في خضم عذاب ميتافيزيقي عميق ومنظر الجسد المتخشب في الغيبوبة المتصلب من فعل الأمواج الكونية التي تخاصره، ليغير عنها بشكل مذهش عجب، هذا الرقص «المجذوب» متمثلاً في تفلصات الزوايا الحادة التي يشعر المرء معها أن عقله يهوى إلى أسفل فجأة، كأن أمواجاً من المادة تتدحرج فوق بعضها محطمة زبدها في الأعماق، ثم طائفة من كل نواصي الأفق، حتى تنغلغ على جزء متناهي الصغر من الرعدة والغيبوبة - وتغطي هوة الخوف»^(١٢).

إن هذه الحالة من الانغماس مهمة جداً لفهم رد فعل آرتو للرقص الباليينزي، وهي تبرر إلى حد بعيد، ودون شك، التأثير السحري لمثل هذا الرقص الذي يصبح فيه الراقص أشبه بالموسيط، ويوضع فيه المشاهد في وضع اتصال (مهما كان خافتاً) مع ما وراء تجربة الحياة اليومية الفيزيكية المعهودة، ويتاح لنا، هنا، الوصول إلى ما أسماه آرتو «المطلق». إن هذه هي بالتحديد وظيفة المسرح بالنسبة إلى آرتو، وليس أن يعالج المسرح الخيانات الزوجية النافهة أو الاهتمامات الاجتماعية والنفسية والسياسية المعاصرة. إن المسرح - عند آرتو - يجب أن يهدف إلى شكل أعمق، أكثر عالمية، وأثري معنى، في نهاية الأمر، من عوالم الأشرار والمغفلين. إن ما يتصوره آرتو للمسرح هو نوع من التراجيديا الكونية؛ حيث المواضيع عظيمة عن الخلق، والتحول والفوضى والدمار. أما في وضعنا الراهن المتردى، فيشعر آرتو أن هذا الهدف لا يمكن بلوغه إلا من خلال أبداننا؛ أو - كما تصور آرتو - أن الهجوم علينا يجب أن يكون عن طريق الحواس. والمسرح الباليينزي يترك بالفعل انطباعاً بأن هذه «التييمات» الكونية التي تحدث عنها آرتو قد وجدت طريقها إلى أجساد الراقصين الباليينزيين، وأصبحت من خلالهم أفكاراً في حالة نقاء تام، من قبل أن تختزل في لغة

للعوالم الأخرى*، بين المعنى والفوضى، بين المحدود واللامحدود. والرقص الباليينزي يطرح مثل هذا البعد الميتافيزيقي على مستويات عدة. أما الحكايات نفسها، فمستوحاة من الكتب الهندوسية العظيمة (الرامايانا والمهابهاراتا)، أو من الأساطير الباليينزية القديمة والعناصر الطقوسية؛ مثل حالة الغيبوبة التي تحدثنا عنها؛ كما أن البعد الميتافيزيقي مطروح في «ثيمات» الصراع الكوني المتمثل في رقصات الباروخ والراجندا، والتعبيرات المتغيرة بصفة دائمة على وجوه المؤدين وحركاتهم الرفرفة، وحتى في ملابسهم التي يشعر آرتو أنها تصلهم بصلة قرابة للطبيعة، وحتى إلى ماورائها:

«فهم مثل حشرات عملاقة مليئة بالخطوط وبالأجزاء المرسومة بهدف وصلهم بمنظور طبيعي غير معروف يدون منه مجرد خطوط هندسية منفردة»^(١٤).

ولعل أكثر هذه الأساليب الكونية - إذا صح التعبير - درامية، هي الوحوش التي تظهر في الكثير من أشكال الدراما والرقص الباليينزي. يبدو أننا، في الغرب، فقدنا حساسيتنا لمثل هذه التجسيدات للقوى الكونية. وقد نوشك على الضحك، كما يقول آرتو، لكننا سرعان ما نجد أنفسنا نرتعش أمام منظر الوحوش الباليينزية؛ لأنها تعيد إلى المسرح بشكل مؤثر وبسيط، «قليلاً» من ذاك الخوف الميتافيزيقي الذي هو أساس كل مسرح قديم^(١٥). أما الموسيقى التي تصاحب الرقص الباليينزي والدراما، فتلعب هي الأخرى دوراً كبيراً في شحذ الحساسية لهذه القوى غير المرئية.

إن موسيقى الجاملان (Gamelan) المؤلفة في معظمها من الآلات، تشبه الأجراس قرصية الشكل (Gongs)، يتباين ما يصدر عنها من أصوات ما بين الرنين

* الأصل nonhuman والترجمة الحرفية تعطينا «لاإنساني» أو «غير إنساني» في حين أن المقصود ما هو مغاير للإنسانية عموماً، وقد يكون ما هو إلهي أو ما هو حيواني. [الترجمة].

الوظيفة يجب أن يعاد تعريفها؛ لأننا فقدنا قدرتنا على تصور مسرح مستقل عن الأدب. وقد رأى آرتو أن اللغة يجب أن تنتزع من وظيفتها «الطبيعية»، وتجبر إجباراً على التعبير عن شيء جديد، بدلاً من كونها محض أداة للفكر وتوصيل الأفكار؛ فهو يؤكد ضرورة:

«أن تفصح اللغة عن احتمالاتها وقدرتها على إنتاج الصدمات الجسدية؛ أن تقسمها وتوزعها بنشاط في المساحة، وتعالج التجويد بشكل ملموس وتستعيد له قدرته على تخطيط الأشياء وعلى إظهارها كذلك، أن تتحول اللغة ضد وظائفها الوضيعة وأصولها البدائية السجينة، وأخيراً أن تصبح اللغة لوناً من ألوان الترانيم»^(١٦).

من خلال مثل هذه اللغة التي تتخذ شكلاً جديداً من الحضور، ومن خلال حركات الممثلين، نبدع «شعراً طبيعياً»؛ «شعراً في المكان»، وهو ما يجب أن يكون عليه الشعر الحسي الحقيقي للمسرح. ولنا أن نعلق بأن مثل هذا الاستخدام التخيل للغة لا يستطيع بالطبع أن يعالج الأفكار في ترابطها. لكن آرتو لا يطلب أفكاراً واضحة مترابطة في المسرح، لأنه كان يعتقد أن الأفكار الواضحة «في المسرح، كما في كل مكان، هي أفكار ميتة، أفكار متبهة»^(١٧).

المطلوب، إذن، هو أن نحاول الوصول إلى عمل فني دينامي متغير دائماً، يبدو فيه المعنى كأنه على وشك الخروج إلى الواقع من داخل أعماقه بصفة مستمرة. فهذا التيار الكهربائي المشذب دائماً ما بين الكينونة والعدم، يشير إلى عالم من المطلقات؛ عالم غير مرئي من القوى الكونية، وهو العالم الذي يجب أن يكون همّ المسرح الحقيقي. إن الدراما يجب أن تكون مثل الطقوس الدينية: نقطة الالتقاء بين ما هو إنساني وما هو تابع

والخداع* السمعى، وبين هدير عاصف عنيف، وهى موسيقى تمتص السامع إلى داخل أنماطها المعقدة بشكل مذهل، وتمارس عليه قوة جذب مغناطيسية تؤدى أحياناً إلى حالة من الغيبوبة لدى كل من المؤدى والمتلقى. والعلاقة بين المؤدى والعازف من الحميمية بحيث إنه، فى بعض الرقصات، يملئ الراقص إيقاعه على الجاملان، ويترك لدى المشاهد الانطباع بأن حركاته هى التى تأتى بالأصوات المعدنية الخفيفة للأجراس، أو بالضربات الحادة للطبول.

يصف لنا آرتو هذا المنظر بحماسة وشاعريته المعتادة فيقول:

«إن هؤلاء الميتافيزيقيين، كهنة الفوضى الطبيعية، يستعيدون لنا - حين يرقصون - كل ذرة صوت وكل إدراك متجزئ، كأن هذه الذرات والإدراكات على وشك أن تنضم مرة ثانية إلى مبادئها المولدة الأولية، فهم يزاحجون بين الحركة والصوت بشكل كامل، حتى إن الراقصين يبدو كأن لهم عظاماً مفرغة يصطنعون بها هذه الأصوات المقروعة على الطبول من خلال أرجلهم وأيديهم التى تبدو كأنها قدت من الخشب المجوف»^(١٦).

إن الكون الذى توحى به دراما الرقص تلك، مثله مثل عالم القروى الباليينزى، عالم سحرى؛ فالسحرى والميتافيزيقي أساسيان للدين والمجتمع فى بالي. كما أن الطبيعى والخارق للطبيعة لا يكونان عالمين منفصلين، وإنما هما وجهان مختلفان من أوجه الأمور المعتادة فى العالم اليومى. إن الباليينزى يعتاد من طفولته المبكرة، من خلال مسرحيات الظل ذات الطابع السحرى القوى ومن خلال دراما الرقص ورقصات الغيبوبة، أن يرى التمثيل

الرمزى على أنه واقع معيش فى حد ذاته. ويتعلم الباليينزى للأسباب نفسها أن ينظر إلى الأشكال المتعددة للواقع على أنها رموز، وإن لم يمتلك القدرة على التعبير عن ذلك نظرياً. إن الباليينزى يجلس لساعات طويلة، الليلة بعد الليلة، مشدوداً ومشدوها أمام المناظر التى تلتقى فيها الآلهة وأنصاف الآلهة والساحرات والشياطين والأبطال مع الأمراء والوزراء والناس العاديين والمهرجين والحيوانات. وفى الأوقات العصيبة، يشهد رقصات الغيبوبة التى تنزل فيها الآلهة بنفسها من جبال أجوج لتمشى على وجه الأرض. إن الباليينزى يواجه السحر والترانيم والطقوس جميعاً، باستمرار، فى حياته اليومية. أسر لى طالب شاب من أبود (ubud) ذات مرة أنه يكره امرأة معينة لأنها ما أسماها «ليلاك» (Leylak)؛ أى شيطانة، تأكل لحوم البشر، وكان على قناعة بذلك، لأنه رآها ذات ليلة فى الطريق تتحول فجأة إلى أرنب. إن الخارق للطبيعة يعد اعتيادياً بالنسبة إلى الباليينزى، وبما أن المسرح هو بالنسبة إليه أى مكان وكل مكان، فمن الممكن أن يقال الشئ نفسه عن تجربته فيه. ومكان المسرح غالباً ما يكون أمام حائط المعبد، إلا أنه قد يكون كذلك فسحة فى الطريق أو سرادقاً أقيم خصيصاً لاجتماع ما. والباليينزى مثله مثل الإليزابيثى أو الصينى أو اليابانى، يشعر بالحميمية مع العرض، ويستطيع أن يشاهده من ثلاث أو حتى أربع نواح.

لكن الفارق بين المسرح الباليينزى والمسارح الأخرى هو أن المسارح الكلاسيكية فى إنجلترا والصين واليابان قد تجاوزت بداياتها الطقوسية، وبالتالي تطور لدى أصحابها شعور يميز بين الممثل والمشاهد. أما فى بالي، فالأطفال والكبار يزدحمون حول «خشبة» العرض، يجلسون القرفصاء أو يقفون لساعات تمتد وتمتد. والفرقة الموسيقية (الجاملان) تقبع فى ركن من المسرح، ويتوقف شكل وتكوين الفرقة على نوع القصة والأسلوب

* الأصل beguile وتستدعى صوتاً قادماً من بعيد يشد وسحر، مثلما هو حال المنشدات فى رحلة أوديسيوس [الترجمة].

إن استعمال الحركة والإيماءة في الرقص الباليينزي علم مركب للغاية، ومنظم إلى حد بعيد من قبل التراث. إلا أنه نادراً ما تستعمل المودراس (mudras)، وهى لون من لغة الإشارة خاصة بالرقص الهندى. فالحركات فى الرقص الباليينزي توحى بالمشاعر والأمزجة والتوجهات، إلا أنها لا تخل محل الكلمات كما يحدث فى البلاد الأقرب إلى الهند. وأنواع دراما الرقص فى بالى كثيرة ومتنوعة، وتتراوح بين البساطة المتناهية ورقص الغيبوبة والرقصات المعقدة. لقد أتيت لى فرصة مشاهدة عدد من هذه الرقصات خلال رحلة قمت بها إلى بالى عام ١٩٦٤، سوف أصف منها هنا خمسة عروض من أكثر ما رأيت إبهاراً، وقد شاهد آرتو منها الليجونج (legong) والباريز (Baris) فى معرض المستعمرات عام ١٩٣١، وكان لى حظ حضور عروض الفرقة نفسها (جاملان البليتان) التى شاهدها آرتو فى المعرض. لم يزل على الأقل واحد من أعضاء الفرقة التى عرضت فى معرض باريس يمثل فى الجاملان نفسها. أما الرقصات الأخرى التى أصفها هنا، مثل الكيتجاك (Ketjak) والسانجيانج دجاران (Sanghyang Djaran) والبارونج (Barong)، فغالباً لم يشاهدها آرتو، إلا أنها كلها ساهمت فى العرض الذى حضره آرتو، مما يساعدنا على فهم ردود أفعاله إزاء هذا الرقص.

والليجونج هى أكثر الرقصات الباليينزية تجريداً وشفافية، وهى المسؤولة بلا شك عن الفكرة الخاطئة الشائعة فى الغرب بأن كل الراقصين فى بالى من الفتيات الصغيرات. أما الواقع، فهو أن الفتيات من جميع الأعمار يؤدين الرقصات، ولكن لا يسمح بالرقص فى الليجونج بالذات إلا للفتيات اللاتى لم يبلغن بعد. ولأنك أن ذلك يرجع إلى أسباب دينية لها علاقة بالنقاء والطهارة المنسوبة فى العادة إلى فترة ما قبل الحيض، إلا

المتبع فى الدراما المعروضة. ولا يستدعى هذا المسرح وجود ديكور، كما أنه لا توجد أية إشارات مرئية لتغيير المناظر. فالمكان يوحي به الديالوج والحركة أو تعبير الوجه. إن الخصائص المسرحية، بما فى ذلك الستار الذى يدخل منه الراقصون، والأعلام والرماح والمراوح و«الشمسيات»، قليلة للغاية، كما أنهم لا يستخدمون الماكياج. فباستثناء المسحوق (البودرة) والشامات المرسومة على الوجه (التي يستعملها الرجال والنساء على السواء) والأقنعة المستعملة فى بعض الأحيان ووجه المهرج الأبيض، فإن تعبيرات الوجه وحركات الجسد الموحية ودرجات التكثيف فى القوة والركة، هى التى تحول رجلاً عجزاً إلى مقاتل شاب أو حتى إلى أميرة جميلة.

والشخصيات فى دراما الرقص الباليينزية، مثلها مثل شخصيات الكوميديا دى لارتى، شخصيات مختزلة ذات بعد أحادى. أما أدوار النساء، فتعبر عن الأميرة الرقيقة أو الملكة أو الشيطانة، وتأخذ الغريمة أو زوج الأب الأدوار المساندة، وهن فى العادة لنساء مسترجلات بعض الشيء، ونجى الجوندونج أو الوصيفة فى هذه المرتبة أيضاً.

أما أدوار الرجال، فهى عمومياً للملوك والأمراء والعشاق والشياطين، وهى أدوار تصنف إلى أدوار ذات أسلوب راق «الأويز» (aloes)، أو ذات أسلوب خشن «كراسا» (Krasa). أما أدوار الرجال المساندة، فهى فى العادة لاثنتين من القائمين على خدمة الملوك والأمراء: الهاناسار (penasar)، وهو ياوران الاحتفالات أو وزير يقوم كذلك بدور المترجم أو المفسر ويتحدث باسم الشخصية الرئيسية ويفسر لغتها إلى اللهجة المحلية؛ والكارتالا (Kartala) أو المهرج الذى يرتجل الكثير من كلامه وحركاته. ولهذين الخادمين شعبية كبيرة لدى الجمهور، وعادة ما يسمح لهما بتطوير الفاصل الكوميدي، وبأن يطبلا فيه كما يحلو لهما.

مروحة كأنها سيف، ويفعل الشيء نفسه في المعركة التالية ضد أخى الأميرة.

تختلف رقصة الليجوج من قرية إلى قرية. وقد تعرض كاملة أو تعرض أجزاء منها فقط، إلا أن جوهر الليجوج يظل في جميع أشكالها واحداً، ويتمثل في عدم وضوحها الملغز، ومزجها الشفافية بالجادية القوية في الأجزاء التي تستثير فيها الفتيات اللاتي لا تزيد أعمارهن على العاشرة خيال الملك بشكل حالم، فيقع في الحب أو يذهب للحرب ويخوض المعارك.

أما رقصة الباريز (Baris)، وإن كانت قرية الشبه في أسلوبها بالليجوج، فرقصة حرب احتفالية، وهي على عكس الليجوج مليئة بالحيوية، ويقوم برقصها في الأعم فتى صغير أو مجموعات من الرجال. لكنها اليوم لا تعرض عادة إلا في شكل «سولو»، ويوصفها رقصة ذات تجريدية عالية، لا تحتوى على مضمون سردي، وتصاحبها موسيقى الجاملان عالية، نابضة ومتوحشة.

والحركات الحادة السريعة العصبية للراقص وعيانه المفتوحان لا تكفان عن الحركة يمينا ويساراً، تستدعي في ذهن الحاضرين مشهداً لمقاتل يتأهب للقاء العدو، في حالة من الحذر المشرق، يتوخى الخطر من كل الجهات، ويعمل على حماية نفسه وهو مشدود الأعصاب ومستنفر.

وإذا كانت الليجوج والباريز شكلين في غاية الرقي، فالكيتجك تنتمي إلى نوع أكثر بدائية من الرقص.

والرقصة التي تسمى رقصة النسناس شهيرة جداً، يشاهدها كل سائح ينزل في بالي. أما الراقصون فمجموعة من الشباب حاملي المشاعل، تلمع أجسادهم العارية سوى من رداء صغير في وهج النار. ويجلسون

أن هناك أسباباً جمالية على الدرجة نفسها من القوة. في بالي المشهورة نساؤها بالرقصة والجمال، لا يختار لعروض الليجوج الصعبة من الصغيرات إلا من هن أجمل وأكثر رقة. وهن يتمتعن بقدر من التميز في المجتمع، وفي الوقت نفسه يضيفن على العرض الهيبه والاحترام لما لهن من مهارات. والليجوج تؤديها ثلاث فتيات يلبسن تيجاناً عالية على هيئة هرم مصنوعة من الريش المذهب والذهب المدقوق، ومشغولة بدقة فائقة و«مرشقة» بالورود. أما أجسادهن فمضغوطة في الحرائر الثقيلة والقماش المقصب بالذهب والأحمر القاني اللامع. أما موضوع الرقصة فهو حكاية ملك اسمه لاسيم (Lasem)، اختطف ابنة عدوه وحاول خطب ودها، إلا أنها تعرض عنه فيذهب ليحارب أباه، لكنه يقابل طائراً من طيور الشؤم في الطريق ويقاقله. والفتيات في الواقع لا يمثلن، وذلك لأن قصة الملك «لاسيم» تظل موضع الإيحاء غير المؤكد، وعلى المشاهد أن يكون على دراية مسبقة بالأحداث لأن الليجوج بعيدة كل البعد عن السرد، حتى إنها تكاد تكون رقصة خالصة.

تدخل أولى الراقصات وأصابعها مفردة ومثنية إلى الوراء في جهة الرسغ، مرتعشة باستمرار، أما جسدها فيكون في وضع خاص بالرقصات الباليينيزية، وضع لاسيمتري، وهي عادة ما تكون أكبر قليلاً من الآخرين، وتسمى الدجوندونج (djondong) أي وصيفة الأميرة. بعدها تدخل الأميرة وتقوم بدورها فستان صغيرتان، ولايزعج هذا الخيال المزدوج الحاضرين. كما تمثل إحدى هاتين الفتيات دور الملك الذي يحاول خطب رد الأخرى. بعدها تدخل واحدة من الراقصات الثلاث وهي تضع أجنحة على ذراعها، وتبدأ في رقص الجزء الأكثر تمثيلية (representational) من الرقصة، وعندما تهاجم الملك يدافع الملك عن نفسه مستعملاً

التي تؤكد أن الدراما تصل المشاهد عن طريق الإيقاع المتصاعد للرقص لا عن طريق التسطيع للوقائع^(١٧).

لقد ظهرت رقصة الكاتيجاك من خلال رقص الغيبوبة، ولا تزال تحتفظ حتى اليوم بهالتها الغريبة السحرية المهلوسة التي عادة ما ترتبط في الأذهان بالتقمص والغيبوبة. وقد شاهدت، في القرية نفسها، رقصة «الخيال الغيبوبية»، أو السانجياج دجاران (Sanghyang Djaran)؛ الشباب أنفسهم، بالأزياء نفسها، يغنون إلا أنهم لا يلوحون بالمشاعل بل يجلسون على جانب قصى من منطقة العرض. في منتصف مكان العرض، كانت هناك بقايا نار قد بدأت لتوها في الانطفاء، وحين وصلنا قام أحد القرويين وحركها، وعندما اشتعلت من جديد بقوة أخذ منها القروى بضع جمرات ووزعها على شكل دائرة قطرها حوالى ثلاثة أو أربعة أقدام. بعدها دخل كاهن القرية مرتدياً زياً غريباً، حاملاً حول خصره صورة حصان له شعر أبيض غزير حول رقبته، صغير الرأس، وساحباً ذيلًا يمتد وراءه في الهواء بطول حوالى ستة أقدام. عندما يدخل الكاهن في الغيبوبة، يبدأ في الهرولة جيئةً وذهاباً رافساً الجمرات المشتعلة بقدميه الحافيتين.

وحين يبدأ الكورس في الغناء على جانب يكون الكاهن قد اتجه ناحية الغناء، ثم يجذب إلى الناحية الأخرى عندما يبدأ بها الغناء مخترقاً النار. والعرض طقوسى تماماً، هدفه إذكاء التأثير الطيب للآلهة، ولم يكن يجرى في خط واحد بعينه، ولا يمكن تصنيفه على أنه رقص إلا مجازاً؛ فلم يكن له أى أسلوب حركى، ولا ينم عن أدنى تصميم مسبق للحركات. ولو أن غيبوبة الكاهن امتدت أطول مما يجب لكان الأمر في منتهى الملل، وذلك لأن الوسائل الفنية لم تكن كافية لفعل فعلها السحري على غير المؤمنين. لكن العرض

مقاربين، أحياناً فى سكون وأحياناً متحركين إلى الأمام، وهم يرفعون أيديهم فى الهواء وأحياناً يستلقون بظهورهم فى حجر الشخص الجالس خلفهم، وهم لا يكفون عن ترداد: «اتشاك - اتشاك - اتشاك - اتشاك»، ويعلو الصوت فى ظلمة الليل حول حلقة الضوء التى تحاصرهم. فى أحيان، يعلو نصف الدائرة مثل الحائط ويسقط النصف الآخر فى توال. ويظل الشباب يغنون فى إيقاع سحرى، ويتقدم راو أو راقص أو اثنان من وسط الراقصين أو من خارج الحلبة، فيستدعى الراقصون والراوى قصة «المايانا» التى تصف قصة خطف الملك لانكا الشيطانى لعروس راما، وكيف يطلب راما مساعدة الإله القرد وجيوشه لاستعادة عروسه التى خطفها الملك. وحديثو العهد بالرقص الباليينيزى لا يلحظون - كما فى حالة الليجوج - أن هناك قصة يعاد تمثيلها. والجزء من القصة الأصلية الذى يستدعى يختلف من قرية إلى أخرى، كما يختلف من سنة إلى أخرى*.

إن القصة لا تهم فى الواقع، وذلك لأن الدراما التى تختوى عليها معظم الرقصات الباليينيزية مختلفة تماماً عن الدراما الغربية الكلاسيكية.

والمشاهد الباليينيزى لا تهمه القصة فى حد ذاتها، لأن كل القصص معروفة له تماماً، وأى جزء من القصة قد يحل محل القصة بأسرها، كما أن المشاهد فيما يبدو لا يهتم كثيراً بالنقطة التى يبدأ منها العرض أو ينتهى.

إن الدراما بالنسبة إلى الباليينيزى هى الفعل الدرامى (action)؛ ولذلك فهو مأخوذ تماماً بالإيقاع من خلال الفعل الدرامى فى إجماله، كما تقول بريل دى زوته

* فى النص الأصلى توجد هنا فقرة صغيرة فى حوالى سطرين تستعيد التغيرات التى قد تطرأ على الليجوج دون مضاهاة بالأصل ونصف ما قد تضيفه الفتيات على ملابهن وقد حذفها لأنها تخل بالسباق [المترجمة].

الأمير ليتحدثاً. ولحظة الذروة في هذه المسرحية هي لحظة محاولة الباروخ قتل رانجدا، والباروخ وحش طيب يساعد الإنسان. وفي الوقت الذي يبدو فيه أن الباروخ سوف يخسر المعركة، تسرع إليه مجموعة من شباب القرية يساعدونه، وهؤلاء يتوخى فيهم استعداد خاص للدخول في الغيبوبة. ويهاجم الشباب الساحرة الشريرة، إلا أن قماشها السحري يحميها منهم.

ويحبط الشباب ويدخلون في غيبوبة، محولين رماحهم في اتجاه صدورهم هم، ويحاولون اختراق صدورهم إلا أن قوة الباروخ الطبية تمنعهم من إصابة أنفسهم. وإذا وضع أن أحدهم قد يصبح خطراً على الآخرين، يتقدم منه مساعد من المساعدين ليأخذ منه الرمح، كما أن الكاهن يقف مستعداً بالماء المقدس والزهور ليخرج به من حالة الغيبوبة.

إن مشاهدة هذا العرض تنأى بنا عن كل ما هو عقلاني وكل ما هو يومي واعتيادي، وتنجذب دون إرادة إلى السحر الذي يمثله الصراع الكوني العظيم الدائر أمام ناظرينا، ونؤخذ أخذاً إلى العالم الخفي للوعي الإنساني وما وراءه. وما يثير الفضول والدهشة في هذه الدراما أنها لا تنحل عقدها؛ فلا يوجد مجال للتحقق من أن الباروخ تغلب على رانجدا أو أن رانجدا انتصرت. والأمر كذلك لأنهم يعتقدون أن رانجدا لو هزمت هزيمة ساحقة في المسرحية فإن روحها قد تغضب وتنزل الشر بالقرية عن طريق الساحرات. إن عالم الشر يجب نملقه درأً له. لكن العالم البالينيزي يؤمن بأن التوازن بين الخير والشر واقع، طالما أن هناك مخزوناً كبيراً من السحر الأبيض لدى الجماعة يمنع الأمراض والكوارث.

من الصعب ألا يكون هذا العالم السحري - حيث يقف الإنسان في الوسط بين عالم الشياطين من ناحية

ترك لدينا انطباعاً مؤثراً للغاية عندما وقع الكاهن في النهاية متخسباً على الأرض، ودعانا رئيس القبيلة إلى أن نفحصه عن قرب لو أردنا. ولدهشتنا لم تكن هناك أية آثار للاحتراق على قدميه، وأشار إلى ذلك على أنه دليل على أن من كان يرقص لم يكن الكاهن بل كان إلها نزل للرقص من خلال الكاهن، وأن الإله هو الذي كان يرفس الجمرات.

وعلى النقيض تماماً من هذا المثال البدائي، توجد مسرحيات الباروخ المعقدة والتجاليون راتنج المندرجة تحت السانجياج دجاران الطقوسية. والباروخ، مثل كل الأشياء في بالي، لها العديد من الأشكال، إلا أنها - في جميع أشكالها وعلى الرغم من أنها تبعد كل البعد عن الطقوس الخالصة - لاتزال العناصر الدينية والسحرية واضحة فيها.

والباروخ تستخدم فيها كل أشكال الدراما والرقص البالينيزي: الرافي والراقي، الخشن والصاحب، الرقصات التي تلبس فيها الأقنعة، والفواصل التهرجية، الديالوج المنظوق والمغنى مع مصاحبات الجمالان.

أما شكلها الأكثر شعبية، فيعرض أجزاء من أحداث الصراع بين الملك الجاوي* أرلنجا الذي عاش في القرن الحادي عشر، ورانجدا الساحرة الأرملة الشريرة صاحبة القوة الخارقة، وهي تجسيد لكل ما هو سفلي وقاتل أو حافل بسمات الكوارث في الدراما البالينيكية.

وتتداخل فواصل من الرقص الخالص والكوميديا الرخيصة الخشنة، لتلطف من أثر اللحظات المؤثرة التي تسرق فيها الساحرة القبور مع معاونيها، وتأكل جثث الأطفال وتستعد لجلب المصائب على بالي، إلى أن يظهر

* من جاوه (الترجمة).

إضافياً، تصبح مصاحبة تماماً للفكرة،
وتسبب في حركة الأفكار، توجهها، نقضى
عليها وتبدلها تماماً^(١٩).

ووصف بريل دي زوته للكيبار يستحق الاقتباس بشئ
من التفصيل، لما فيه من وضوح وحيوية، وهو يؤكد لنا
أن حماس آرتو وتقديره للرقص الباليينزي لم يكن أمراً
غريباً. الفارق الوحيد بين ما تقول دي زوته ووصف آرتو،
هو أن دي زوته أكثر موضوعية من الشاعر الفرنسي،
وهي لا تتطرق للجانب الميتافيزيقي في وصفها حركات
الرقصة، إلا أنها لا تجد مفراً من التعامل مع هذا الجانب
عندما تصف مقابلة رانجدا والباروخ.

تقول دي زوته:

«إن راقص الكيبار يجلس ورأسه منحني ويده
مروحة في وسط المربع المكون للجاملان...
يعطى قارع الطبل إشارة ويسمع صوت وترى
مدو، عندها يقفز الراقص للحياة، مشدوداً
ومتوتراً، منتصب القامة، ومروحة ترفرف
بعنف، وعيناه تتحركان من أقصى اليمين
إلى أقصى اليسار وإلى أعلى وإلى أسفل،
وترنش رقبته في حركة مذهلة في سرعتها
(وإن كانت حركتها محسوبة بدقة) من
ناحية إلى أخرى؛ وجسده بأسره استجابة
مرتعشة للموسيقى. وتتوالى اللحظات
الشاعرية الحلوة تضاهيها التأكيدات المحمومة
المجنونة، فينطلق الراقص أماماً كالإعصار ثم
يتجمد كأنه امتلاً حتى نبس بالصوت
القارع. وتضيق عيناه كأنما يدافع عن نفسه
ضد الأصوات القارعة، غالقاً عليها كل
مداخل جسده ومسامه. لكن الكيبار سريعة
وكل أحوالها زائلة؛ فما أن يتجمد الجسد

وعالم الآلهة من ناحية أخرى، كما يظهر في الباروخ
بشكل مؤثر - من الصعب ألا يكون قد أثار إعجاب آرتو.

والبرنامج الذي شاهده آرتو في السرادق الهولندي
بمعرض المستعمرات من المؤكد أنه أعطاه فكرة سخية
عن المظاهر المختلفة للرقص الباليينزي. فالبرنامج تضمن
نسع فقرات؛ هي الجوج الموسيقية ثم رقصة الجوج،
والكيبار، والدجنجار، لاسيم ليجوج، وباريز، والساشا
والباروخ^(١٨).

إن شعر المسرح - وهو شعر في المكان وحضور حي -
يرى أحياناً على أنه الصوت وقد انعكس مرئياً. مثل هذا
الشعر كما اعتقد آرتو، من الممكن أن «يسحر الأبدان
ويبتلع الحواس ويضع الروح على درب مختلف فيزيقياً».

ورقصة الجوج، وهي من نوع الكيبار، مثال عظيم
على هذا الشعر المرئي. وفي العادة يمثلها رجل شاب
جالساً وسط الجاملان؛ نادراً ما يقف على قدميه وإنما
يحرك جزعه فقط فوق ساقيه المضمومتين اللتين
يستعملهما كأنهما «سوستة» مطاطة. ومثل هذا
الرقص يتطلب علاقة وثيقة بين الراقص والموسيقى.
والواقع أن حركة الراقص هي عرض للموسيقى، في
الكثير من الأحيان، وترجمة للموسيقى في الإيماءة
والإيحاء.

ومهما كانت رهافة الإيقاع والميلودي، فإن حركة
الراقص المتباينة وتعبيرات وجهه المحسوبة لا يفوته منهما
شئ؛ وهو ما يصفه آرتو على النحو التالي:

«إن الصوت [أيا كان] له ما يضاهيه في
الحركة. وبدلاً من أن تكون الحركة ديكوراً

* أعتقد أن آرتو عني أن مثل هذا السحر من الممكن أن يمثل شركاً فعلياً
لأعضاء البدن. [الترجمة].

حتى يقفز فجأة في إبهار بصرى عائداً للحياة، ويعيش لحظات لامعاً في الهواء وكل خيط في نسيج بدنه، عيناه، أصابعه، عنقه، رسغاه، ردفاه، أعضائه كلها مستجيبة للموسيقى، على أنغام توزيع أوركسترا لى داخلى.

وهو حين يرمى بمروحتة، يبدو كأنه يغزل نسيج الموسيقى التى تصبح مرئية من خلال أصابعه المدهشة، وتحريفات ذراعيه ورسغيه البديعين» (٢٠).

إن مثل هذا العرض يعكس المشاعر من المشاعر، ويوحى بالرعب والخوف فى لحظة والحلاوة المقطرة فى اللحظة التى تليها، وينتقل من الشك والسخرية إلى الاندهاش والإعجاب بشكل يجذب المشاهد، دون أن يدري، نحو تجربة هذه المشاعر بنفسه. كل هذا فى إطار من المهارة الفائقة، والتدريب الواضح، واستدعاء التراث (على الرغم من أن الكيبيسار شكل حديث) يسمح للمؤدى أن يخلق كوناً مكتملاً من المشاعر فى شكل مقتصد وبديع؛ فيخلق - بالتالى - شعراً مرئياً يكون معناه متضمناً فى العرض ذاته.

أما الجزء الذى أبهر آرتو فى برنامج العرض أكثر من غيره؛ فهو بلا شك الفقرة الأخيرة التى تبدأ برقصة الحرب الأخاذة، أو الباريز، وهى الرقصة التى تسبق الراكشاسا والباروخ، كما يقول البرنامج. ويعلق آرتو بوجه خاص على الثراء المسرحى الذى ينجح الباليينزيون فى إضافته على الصراع الداخلى للبطل؛ وهو صراع بينه وبين عالم من الأشباح يطلق كل قوى الخوف الكونى والفوضى المتربصة خلف أقنعة النظام التى تحاول السيطرة بها على الحياة. أما الرقصة النهائية فى البرنامج، فيبدو أنها مستوحاة من رقصة الباروخ - حسب وصف

آرتو - مع أن الباروخ تجسيد للقوى الشيطانية السوداء وتمثل راجدا الشريرة أكثر مما تمثل الباروخ الطيب، إلا أن آرتو يصف ما رآه كما يلى:

«إن أرجونا (بطل الباراتا يودا وهى القصيدة الجاوية عن المعركة فى المهابهاراتا) يهجر الحياة المدنية ويتخذ طريق الندم الحق للحصول على سلاح يستطيع به القضاء على أعدائه. لكن شيئا يود امتحانه قبل أن يسر له الحصول على السلاح، فيبعث له بحوريات من الجنة ليحدث به عن هدفه لكنهن يفشلن فى إغرائه، فيبعث له شيئا سوپرأبا أجمل الحوريات، لكنها تفشل هى الأخرى فى إغراء أرجونا، فيقرر شيئا أنه كفؤ لاستعمال السلاح المعجز. أما الشياطين فتعمل كل جهدها لدرء محاولات أرجونا للصعود إلى الحياة الروحية الخالصة، وتبعث براكشاسا الشيطان للبحث عنه لكنه لا يجده، فيتحول راكشاسا إلى وحش أسطورى اسمه الباروخ، ويتحرش بأرجونا، ولكن أرجونا ينتصر عليه ويقتله».

إن «إحساس الباليينزي باللوازم التشكيلية فى المسرح لا يضاهيه سوى معرفته العميقة بالخوف على مستوى الجسد، وتمكنه من وسائل إطلاقه»، وهو ما يذكره آرتو حين يسترجع منازلة الشيطان المخيف وأرجونا.

إن المسرح الغربى المقيد بقيود الاهتمام بما هو يومى، نسى النشوة الدرامية المستقاة من مجرد مشاهدة ما هو وحشى. يذكرنا هذا بعرض أخير لمسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) حين تخطو مدام بيسى خلال ستارة دكانها المسيحية، ويمسك الجمهور أنفاسه للحظة تتطول؛ فأمام ناظره ممثلة ضخمة جداً ترن ثلاثمائة أو أربعمائة رطل؛ وحش لا معقول من اللحم

الناريتين الجاحظين واللحية السوداء. والرأس صغيرة جداً بالنسبة إلى باقى جسد الباروخ، وتغوص فى كم هائل من الشعر. أما الذيل، فيعلو ستة أمتار أو ثمانية فى الهواء، ويتدلى منه جرس يرن مع كل خطوة يخطوها الباروخ، فيبدو سخيلاً بعض الشيء وهو يتقافز منمأ عن مزاجه الطيب. فى استطاعة الإنسان أن يضحك مع آلهته ومنها، عندما لا يفصل الدين عن الحياة.

إن دراما الرقص تؤثر فى المشاهد على مستوى الرعى الأدنى، وتتسبب كذلك فى ردود أفعال على مستوى الجسد؛ ليس فقط فى حالة الغيبوبة التى غالباً ما تعقب ظهور الرانجدا، ولكن كذلك فى نشوة الخوف الذى يتملك المشاهد، وفى القوة المذهلة التى تأخذنا بها هذه الرؤى الحقيقية.. غير الحقيقية.

ومن المؤكد أن الإنسان لا يترك العرض وهو على القدر نفسه من القناعة والاطمئنان اللذين دخله بهما. إن مفردات لغة الحواس التى تستخدم لاستدعاء استجابات روحية ولا واعية تشير إلى اتحاد عوالم الروح والحواس، وهى حالة بدائية يمتزج فيها الكيان دون تمايز، وهى الحالة التى يحاول الشعر الرجوع إليها منذ القرن التاسع عشر. ويستعمل آرتو كلمة بودلير المفضلة (Correspondance) أو «التماثل» للتعبير عن الوحدة بين المظاهر الفيزيقية وأصلها * «المثالى» أو «المطلق»، ويعطى آرتو مثالا على ظاهرة التماثل تلك، فيقول:

«إن من أكثر مظاهر التماثل شيوعاً هى تلك الملحوظة بين النظر والصوت، وبين الذهنى وانحسوس من الحركة والإيماء لشخصية ما، وحتى الاستدعاء لحركات البنات من خلال صرخة آلة موسيقية ما. إن تنهدات آلات

المقدس يبدو كأنه تجسيد مرئى للشر المحيق بالشخصيات الأخرى. لو كان لهذا الوحش علاقة حقيقية بأعمق اهتماماتنا، ألا يؤثر هذا المنظر فينا بشكل بالغ، أليس يجرحنا ويدمينا؟ أما المسارح الشرقية، فلم يزل فى إمكانها هذه المقدرة على التأثير ذى المغزى؛ فالباينيزيون لا يزالون يستمتعون بالوحوش والشياطين والساحرات المستوحاة من قصص آلهتهم. وما لا شك فيه أن الباروخ والرانجدا من أعظم هؤلاء.

لقد شاهد آرتو الباروخ فى واحد من أشكالها المتعددة، وفى سبتمبر من العام نفسه شاهد مسرحية (الرانجدا) الشبيهة برقصة التجالوناراج الدرامية، كما شاهد «الساخجياخ الغيبوبية» والتونج (topeng) أو المسرحية المقنعة.

ورانجدا الشريفة، صائدة المقابر، أكثر الوحوش البالينيزية رعباً بلا شك. وهى تلبس قناعاً أبيض قبيحاً له أنف وجبهة مذهب، وعينان كبيرتان جاحظتان، وأنياب بيضاء كبيرة تخرج من جانبي الفم، ومجموعة من الأسنان الحادة اللامعة يسقط من بينها لسان أحمر عريض مغطى بالمايا وأشكال أخرى من الزينة؛ وشعرها المصنوع من فراء الماعز الأبيض يحيط برأسها بغزارة ويصل حتى قدميها، وتلبس فى يديها قفازاً له أصابع مشعرة وأظافر طويلة، ويتدلى أمامها صدر طويل وأمعاء الأموات الذين التهمتهم، وتحمل قماشاً أبيض سحرياً يساعدها على التخفى ويحميها من أعدائها.

أما خصمها فى التجالوناراج، فهو باروخ الطيب. (وهو تجل واحد من تجليات أخرى كثيرة يظهر فيها هذا الوحش)، ويحرك الوحش العظيم من الداخل رجلان ويكون واحد منهما مسؤولاً عن الجزء الأمامى والآخر عن الجزء الخلفى، ويتحكم الأول فى الفك المتحرك والرأس الأرجوانى الصغير المزين بالجلد، ذى العينين

* فى النص reality = حقيقتها بالمعنى الأفلاطونى [المرجعة].

إن الدراما الباليينزية تختفى عندما يتوقف الراقصون، عندما يقف فيضان الأصوات التابع من الجاملان؛ وذلك على عكس الدراما التي نعرفها في الغرب، والتي - طبقاً لما يظنه البعض على أية حال - لا تزال قائمة في النص دون أن يعرض. وآرتو واحد ممن يرون أن النص المكتوب لا يعتبر دراما إلا حين يعرض على خشبة، ولا يتخذ أبعاده الكاملة إلا عندما يصبح مرئياً. وحتى بعد أن يحدث ذلك لا يعتبر آرتو المسرح الغربي «دراما»؛ لأنه مسرح مهموم بمشكلات ليس المسرح مكانها في رأيه. إن المسرح، كما يراه آرتو، لم يوجد ليحل عقدة الصراعات الاجتماعية والسيكولوجية للإنسان الحديث.

ويدعى آرتو أن المسرح البدائي يعد استجابة ناجعة لوظيفة الدراما. إن آرتو غالباً على حق. لقد كان يسمى، بالرجوع إلى المنابع، إلى اكتشاف أصول الدراما السحرية - الدينية، محاولاً أن يعثر على «روح الحوادث» التي أضعتها.

وآرتو حتى عندما يشاهد رقصة على بساطة الدجانبجار، التي يصفها البرنامج على أنها تمثل «نصائح وتهديدات أب لابنته التي تحدث التقاليد»، يرى فيها أبعاداً تجعله يقول إن موضوع الرقصة مجرد عذر لقول شيء آخر؛ ويعيد تسميتها فيقول عنها «استكش رمزي»، ويشير إلى أن الصراع ليس صراعاً بين المشاعر، وإنما صراع بين الدرجات الروحية التي تتركز في الإيماءات، وبذا تبدو موضوعية. أما النتيجة، فهي أننا نصبح في موضوع يسمح لنا أن نخبر الدراما بشكل مباشر، دون تدخل من العقل يضع الحدود بيننا وبين التجربة التي نخوضها. وتصبح، بذلك، الدراما «حلقة زار لإخراج الأرواح الشريرة، مما يسمح لأرواحنا أن تنطلق» (٢٢).

النفخ تطيل من اهتزازات الأحبال الصوتية للإنسان، بإحساس من الاتحاد لا تدرى معه إذا ما كان الصوت نفسه يستكمل النغمة أم أن هذه هي الهوية التي امتصت الصوت من البداية*. إن هديل المفاصل والزوايا الموسيقية التي تصنعها الأيدي والأذرع، الأقدام الهوائية ومفاصل الركبة المثنية وأصابع اليد التي تبدو مشتبكة على وهن في الأكف، كلها مرايا عاكسة لتحولات الأعضاء الإنسانية التي تبدو مفعمة بالصدى والانسجام مع نوتة الأوركسترا وهمس آلات النفخ الذي يستدعي مشهد قنص عظيم للطيور الوحشية؛ حيث الممثلون أجنحة مرفقة» (٢١).

إن مثل هذه «الحركة الميتافيزيقية»، مثلها مثل الكثير من الشعر الحديث، لا تسعى إلى تقديم الأفكار بشكل واضح مفهوم مقدماً. ولا يتوقع منا أن نستقي من معاني الدراما الراقية أو من تفسيرها متعة ذهنية خاصة. فهذه الدراما لا تصلح موضوعاً للحديث أو للقراءة أو الوصف؛ إنها دراما لا يمكن تعرفها إلا بالشكل الوحيد الذي يمكن أن تعرف به الدراما: في العرض. نحن أمام دراما خالصة، كما يقول آرتو، نخوض تجربة تتذوق فيها لغات المسرح العديدة (بما في ذلك هيلوغرافية ما هو إنساني)، وهي تخلق الشعر في المساحة وتزلزل الوجود على كل المستويات.

إن هدف المسرح هو التعبير بموضوعية عن حقائق سرية بعينها - أقول «بموضوعية» لأن هذه الحقائق تنقل لها في صورة صور على الخشبة، وليس هناك حقيقة واضحة سوى المنظر نفسه.

* الترجمة لهذه الجملة حرفية لنموض مرجعية «identity» في الأصل [الترجمة]

ومؤلفين مختلفين مثل يونسكو وآداموف وجينيه ووايس. فمن المستحيل أن يقرأ المرء كتاب (المسرح وقرينه) دون أن تبهره، المرة بعد الأخرى، خصوصية أفكار آرتو فيما يتعلق بأهمية الديكور والخصائص المسرحية، فإنها أشياء حيّة في المسرحية ووصفه الصفة المادية الملموسة للغة، والعظمة المرئية لما هو وحشى وعملق، والتأثير العميق «للقسوة» التي تود لو اقتلعتنا من فتورنا. لقد كان تعرف المسرح البالينيزي أمراً قديراً؛ فقد وجد فيه أحلامه عن المسرح كما يجب أن يكون مجسّدة أمامه.

ومن المدهش أن يكون آرتو قد فهم هذا المسرح بهذا الوضوح؛ لأنه على الرغم من استعداده الذي أهله له اهتمامه بالأديان والفنون الشرقية، لم يكن على دراية حميمة بجزيرة بالي أو بالرقص البالينيزي قبل مشاهدته هذه الفرقة في معرض المستعمرات عام ١٩٣١، فلم يكن قد نشر عن هذا الفن شيء في فرنسا في ذلك الحين.

لكن آرتو كان على درجة عالية جداً من الحساسية. لروح الفن البالينيزي، فكان أن نجح - من خلال مواجهة قصيرة - في أن يفهم أهم ما يميز الرقص والدراما وتكاملهما مع الحياة في بالي. وآرتو من أكثر المفسرين إبداعاً وتفهماً لبالي، وهو حتى عندما يسئ فهم جزئية ما يعوض ذلك بقدر الذكاء والحساسية التي يتعامل بها مع موضوعه. وقد يعترض البعض على آرتو بأنه يرى في رقص بالي أكثر مما يراه البالينيزي العادي. لكن، ألم يكن دور الناقد والشاعر العبقري دائماً هو رؤية ما لا يراه الآخرون؟ لقد كان من عبقرية آرتو أنه أمسك بالروح المتألفة للرقص والجاملان، من خلال نشره السحري، وهو ما لم يستطعه غيره وإن حاولوا. ومن الغريب أن إبداعات آرتو المسرحية، وسيناريواته ونصوص مسرحيته (السنسي Les Cenci)، لا يوجد بينها وبين التقنية التي تربطه بالرقص البالينيزي أى تشابه. لكن آرتو

ومثل هذا الاهتمام بغير المرئي من الحقائق الداخلية، كان جزءاً من هوس آرتو الذي شاركه فيه السوراليون. وتشهد على هذا الهوس بحوته في الشعر والدراما والحياة ذاتها، التي كان يبحث فيها عن كل ما هو ثابت، لا متحرك؛ كل ما هو نابض في مركز الوجود. وكان بحثه الدائب هذا هو الذي دفعه إلى اكتشاف اليوجا ودراسة الكيمياء القديمة وأوراق الكوتشينية (التارو)، وهو الذي دفعه إلى السفر إلى المكسيك. كان مركز الأشياء، في رأيه، هو ما يجب الكشف عنه. ولكن حتى يتسنى للدراما فعل ذلك عليها أن تتحدث لغات مسرحية متعددة، تجذب الحواس وترفض لغة الكلام إلى أقصى حد ممكن، وترفض إغراءات العقل المثقف. كما أن مسرحاً كهذا عليه أن يرفض دور الكاتب وظهور المخرج فيه. ويعتقد آرتو أن المخرج هو خالق مجمل التجربة المسرحية، وأنه مسؤول تماماً عن النص (أو السيناريو بالأحرى)، إلى جانب مسؤوليته عن العرض. إن إعطاء النص والكلمات، الأدب بمعنى آخر، درجة أقل أهمية في التجربة المسرحية، لهو - من وجهة النظر الغربية على الأقل - أعظم الهرطقات التي تفوه بها آرتو. لكن علينا التذكّر أن آرتو ينتمى إلى جيل كان على وعى عال بانخفاض مستوى المسرح في أيامه؛ جيل حاول الثورة والعودة إلى الأصول؛ سواء عن طريق استخدام اللغة في صورة الترانيم كما فعل جيراردو، أو عن طريق خلق الشعر المرئي في مسرح كوكتو، أو بالاستخدام الكامل لمواد المسرح التي دعا لها أمثال باتي وماكس راينهارت، ولم نزل نحن في بداية تذوق ثمار هذه الثورة اليوم [١٩٦٧]، أو علنا لم نزل إزاء أوج نضجها. وربما كان في استطاعة آرتو، على تطرفه، أن يؤسس لتوازن صحي في ثقافة اتخذت من النص إلهاء، وأدرجت العناصر الأخرى المساهمة في المسرح في مرتبة ثانوية.

على أية حال، فما يصعب نفيه هو تأثير آرتو الواضح على المسرح اليوم في أعمال مخرجين من أمثال بارو،

تجربتنا الحياتية. إن بالي تجسد، كما لا يتجسد في أى بلد حديث في الغرب، «فكرة المسرح» (idea of theatre) التى يستدعيها فرانسيس فيرجسون، وهى الفكرة التى تقول بأن المسرح حيوى لحياة البلد وصحتها. إن مثل هذه الفكرة، لو فهمناها، قد تساعدنا على العمل على وجود مسرح يستنتق المتابع السرية لوجودنا، وللأصول الملمزة للحال الإنسانى (human condition)، من خلال كشف ملكات العقل قبل النطق، والاقتراب من القوى الموحدة فى حياتنا بدلاً من التعامل مع الأحداث فى لحظة بعينها. ولو أصبح فى مقدورنا استخدام التقنية التى طورها الباليينزيون، لكان ذلك من حسن الحظ؛ فهم قد يساعدوننا فى خلق مسرح يتحدث إلى الرجل كاملاً من خلال جميع الحواس. وقد نعيد كذلك تعلم تأثير العيون والشفاه والأذرع والسيقان الموظفة فى أشكال غير واقعية، وإمكان المزج بين الأفتعة والأسلية العالية والواقعية التامة.

ومثال التوبنج (Topeng) يثبت لنا إمكان ذلك. فى التوبنج أو الدراما المقنعة، توجد شخصيات على الدرجة نفسها التى عليها شخصيات مسرحنا الغربى من حيث الواقعية والحيوية؛ حتى إن شاباً يافعاً يستطيع، عن طريق الحركة «المتأسلية» والقناع، أن يبدو لنا على هيئة رجل عجوز فى أدق تفاصيله الطبيعية؛ وهو يتمخط، وهو يحك ذراعه، وهو يلتقط القمل من ثنایا جسده. ولكن، حتى يتحقق التجديد الذى أراده آرتو فى «ثيمات» المسرح وتقنياته، علينا أولاً إعادة صياغة فهمنا لهذا الفن، علينا إعادة توجيه موقفنا الذهنى منه، وعلينا تذكر أن آرتو لم يكن مهموماً بما هو غريب أو قديم أو هامشى فى المسرح الباليينيزى، بقدر ما كان مهموماً بالعلاقة بين هذه الأمور وما هو جوهرى فى هذا المسرح. إن سعى آرتو لم يكن يفرض فرض ما هو هامشى أو فائض عن حاجة المسرح، بل كان سعياً فى اتجاه تجديد حقيقى للروح الأصلية لهذا الفن.

لم يكن من الجنون بحيث يعتقد أن حساسية أجنبية ما تكونت على مدى قرون طويلة من الممكن نقلها برمتها إلى الثقافة الغريبة.

ولو أننا حاولنا وضع الراجح أو الباروخ فى سياق مسرحية غريبة، أو استخدمنا حركات الأصابع المرفرفة نفسها أو العيون المتحركة يميناً ويساراً نفسها، كما يحدث فى الليجونج أو الباريز، لكان طريقنا مسدوداً.

إن مشكلتنا تنحصر فى أن نجد ما يضاهى هذه المظاهر فى مسرحنا. مدام «بيسى» الضخمة فى (ست شخصيات) والأم «بيب» فى مسرحية يونسكو (القاتل)، قد تكونان من أمثلة نجد شبيها لها أيضاً على مستوى الحلم الفانتازى، فى إبداعات شخصيات جينيه: «الجنرال»، «الأسقف»، «القاضى» فى (البلكون The Balcony) أو «الموس المتوحشة»، «وردة»، فى (الشاشات The Screens). إن الاحتمالات كثيرة، وقد تقودنا مثل هذه الاكتشافات فى هذا المجال إلى إعادة اكتشاف جزء من أنفسنا، كان المسرح الشغوف بالعقلنة قد أعمانا عنه.

إن العلاقة بين بالي والغرب مختلفة عنها بين الغرب والبلدان الأخرى التى سوف نعالج الدراما فيها فيما بعد. فالصين واليابان، على اختلافهما عن أوروبا وأمريكا، قد حققنا حضارات معقدة تطورت على مدى قرون، وانفتحت بالتدرج على المؤثرات الخارجية؛ ولم تعد ثقافات متكاملة، وانقسمت مظاهر الحياة فيها مثل انقسامها فى حضارتنا. ولكن هل يعنى هذا أننا لانستطيع استخدام الروح المذكية للفنون الباليينيزية وتقنياتها، لأنها غريبة عن طريقة تفكيرنا وطريقتنا فى تنظيم مجتمعنا المنقسم على ذاته. فى اعتقادى أن العكس صحيح، وأن تفهما أفضل للمسرح الباليينيزى قد يعود بنا إلى دراما خاصة بنا وأكثر محورية بالنسبة إلى

هوامش:

- (١) أنطونين آرثو، المسرح وقربته، ترجمة ماري كارولين ريتشاردز (نيويورك: ١٩٥٨)، ص ٥٣.
- (٢) جين هورت، أنطونين آرثو المتحرر والمجتمع *Le suicide de la société* (جنيف: ادبيسون كونفر، ١٩٦٠) ص ٢٨.
- (٣) بول تيلان، ١٨٩٦ - ١٩٤٨، كراسات مادلين *Cahiers de la compagnie Madeleine* رينو جان لوى بارو. رقم ٢٢ - ٢٣ (مايو ١٩٥٨)، ص ٩.
- (٤) المرجع نفسه، ص ٢١.
- (٥) موريس نادو، تاريخ السورريالية، *Histoire du Surréalisme* (باريس: ادبيسون دي سيول، ١٩٤٥) ص ١٠٧.
- (٦) تيلان، المرجع السابق ذكره، ص ٢٣.
- (٧) أنطونين آرثو، الأعمال الكاملة *Euvres Complètes* (٦ أجزاء، باريس: جاليمار، ١٩٥٦ - ١٩٦٦) الجزء الأول ص ٢٦٢.
- (٨) المرجع نفسه، ص ٢٨٧.
- (٩) بيريل دي زوته ووالتر سبازر، الرقص والدراما في بالي *Dance and Drama in Bali* (لندن: فيبر وفير، ١٩٣٨)، ص ٤٥.
- (١٠) آرثو، المسرح وقربته، ص ٥٦.
- (١١) المرجع نفسه، ص ٩١.
- (١٢) المرجع نفسه، ص ٤٦.
- (١٣) المرجع نفسه، ص ٤١.
- (١٤) المرجع نفسه، ص ٦٤.
- (١٥) المرجع نفسه، ص ٤٤.
- (١٦) المرجع نفسه، ص ٦٥.
- (١٧) دي زوته وسبازر، المرجع السابق ذكره، ص ١٧ - ١٨.
- (١٨) أنا مدين لصديقي السيد ملتين فيليبس بهذه المعلومات المفصلة، وجهده الصبور في تجميع البرامج الذي قام به نيابة عني في باريس، منذ سنوات.
- (١٩) آرثو، المسرح وقربته، ص ٣٩.
- (٢٠) دي زوته وسبازر، المرجع السابق ذكره، ص ٢٣٤.
- (٢١) آرثو، المسرح وقربته، ص ٥٥ - ٥٦.
- (٢٢) المرجع نفسه، ص ٦٠.





مسارح آسيا

* جون جاكو

علامات انحطاط فني نزل بها إلى مستوى عروض «الميزيك هول».

من هنا، وجب علينا أن نتناول الأشكال المسرحية التراثية في آسيا بالدراسة والتوضيح، لاسيما أن فهم هذه الأشكال يعد لازما لاستيعاب التطور المسرحي هناك، وهو تطور تأثر بالفن الغربي من ناحية، وبالتحولات السياسية والاجتماعية من ناحية أخرى.

بمجرد أن نتجاوز انطباع الـ «غربة» الأول، الذي يجعلنا نعتبر المسارح الآسيوية كلها مختلفة عن مسرحنا، نعي تعديدية هذه المسارح؛ حيث من الصعب تمييز سمات مشتركة بين كل مسرح منها والآخر. وما لا شك فيه أن أول ما نلاحظه هو أهمية مسرحي الهند والصين، إلا أن تأثيرهما على الحضارات الأخرى (حيث لا يمكن الفصل أحيانا بين التأثير الهندي والصيني) أنتج آثارا غاية في الاختلاف. هكذا، مثلا، يختلف تأثير البوذية، النابعة من الهند، على مسرح التبت ذي الوظيفة الطقسية، عن تأثيرها على الـ «نو» ذي الغايات الجمالية،

أصبحت الكتابة الدرامية الشرقية مألوفة لدينا، بعد مرور نصف قرن من الترجمات ومن محاولات الإعداد المسرحي للنصوص المسرحية الأدبية، ومن زيارات الفرق الآسيوية لفرنسا. وتم ذلك أيضا بفضل لجوء أولئك الذين أرادوا تجديد مسرحنا وإطلاقه خارج إطار اللعبة الإيطالية، بتحريره من استعباد الإيهام، وبالتخلي عن المحاكاة المباشرة، لكي يستعيد المسرح قيمته ويستعيد التمثيل أسلوبه الفني، إلى تقنيات المسرح الشرقي إلى جانب مسرح العصور الوسطى أو المسرح الإليزابيثي. من ناحية أخرى، ومن بين العروض الآسيوية التي قدمت لنا في السنوات الأخيرة، هناك عروض اتسمت بأصالة شديدة، لكن لم يكن متاحا للجميع مشاهدتها (مثل عروض الـ «نو»)، وهناك عروض كانت تسمى إلى إغراء الجمهور الغربي من خلال تنازلات ما، أو كانت تحمل

* ترجمة نورا أمين بأكاديمية الفنون بالقاهرة، من كتاب مسارح آسيا، مجموعة دراسات تحت إشراف جون جاكو Jean Jacquot.

بين جميع الأشكال الطقسية. وتشارك فواصل التمثيل الصامت هذه مع المسرحيات الدرامية في عدد من النقاط؛ مرجعها استناد الاثنيتين إلى خلفية مشتركة من المعتقدات، وإلى اعتماد موضوعات المسرحيات التي صممها رجال الدين على الأساطير المرتبطة بالحيوات السابقة لبوذا.

في الحضارات التي يصحب الطقس فيها الاهتمامات الرئيسية في الحياة، لا يجب أن ندهش لوجود احتفاليات تضرع إلى الآلهة مرتبطة بالاستعداد للعرض، سواء كان الأمر يتعلق بظهور مسرح مؤقت في الهند في العصور الكلاسيكية، أو كان يتعلق بعروض مسرح خيال الظل في دولة ماليزيا في الكيلانتان، كما تصفها الأنسة كويزينيه (Cuisinier). ربما ينبغي أن نتحدث عن غياب خط واحد مشترك بين الديوى والمقدس، أو عن انتشار المقدس في كل تظاهرات الحياة التي امتد إليها تأثير الهند أينما كانت (لا يفوتني هنا أن أشير إلى كل العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تدفع الأمور في اتجاه نزع صفة القدسية عن كل شيء، وتضع إلحاح وجود الفن التراثي محل تساؤل).

وإذا تناولنا نموذج الرقص الهندي الكلاسيكي - الذي رأينا مؤديه الرائعين في باريس - لوجدناه يشمل جزئيا التضرع إلى الآلهة من خلال تمثيل أفعالها وتحولاتها في أشكال أخرى، أو من خلال تقديم حوار الروح المضطربة في العبادة مع موضوع إيمانها في شكل يشبه الحب الإنساني بالحب الإلهي. وتشير كل الإيماءات الرمزية التي تعلق على القصيدة المغناة - حتى إن كان موضوعها دنوبيا - إلى مظاهر جمال العالم كلها، كما لو كانت تمتدح الخليفة. ويتطلب تقدير مثل هذا الفن - حتى لو كان تقديرا جماليا فحسب - الرجوع إلى نمائيل الأديرة ورسوماتها الجدارية المرتبطة به ارتباطا وثيقا.

وحيث تسهم المعتقدات الدينية في خلق جو الدراما وفي تعريف موضوعاتها. أما في أندونيسيا، فتواصل الهندوسية إلهامها لمسرح الرقص ومسرح خيال الظل من خلال أسطورتى «المهابهاراتا» و«الرامايانا» المقدستين، وذلك على الرغم من دخول الإسلام هناك. ولا يقتصر إشعاع الهند على مجالى الدين والأدب، بل يصل أيضا إلى أسلوب الرقص، مثل نموذجي جاغا وبالى.

كذلك لا يقل إشعاع الصين أهمية، فإسهامها في الفن الياباني قديم جدا؛ حيث تعتبر رقصات البلاط الملكي (بوجاكو Bugaku) والترفيه الأكثر شعبية (سانجاكو Sangaku) نقطة انطلاق لتطور أدى إلى إبداع أشكال درامية غاية في التميز. وعلى العكس من ذلك، نتج المسرح الفيتنامي التراثي عن استيراد شكل مسرحي قائم أصلا في الصين، للدرجة التي نجملنا نستطيع أن نتبين صلات عدة تربط هذا المسرح الفيتنامي، برغم ذبوله المتزايد، بالمسرح الصيني الكلاسيكي، على مستويات التنظيم المادى وتقنية التمثيل والبروتوار. ومع ذلك، فلا ينبغي أن نظن أن المسرح الفيتنامي ما هو إلا عبد لمحاكاة مسرح آخر؛ حيث لا يمكن إنكار تميز الإسهام الفيتنامي، خاصة في الموسيقى والغناء.

هكذا تم استيعاب التأثيرات الهندية والصينية بطرق مختلفة جعلتها تسهم في أشكال متنوعة من الازدهار الفنى. وإذا أردنا أن نصف هذه التأثيرات في مجملها، فهل نستطيع القول بأن المسارح الآسيوية تختلف عن مسارحنا بسبب الأهمية الكبيرة التي توليها للعنصر الدينى؟ على أية حال، نستطيع أن نؤكد وجود مساحة واسعة في التدرج من المقدس إلى الديوى، بما أن بعض الأشكال الدرامية مازال يمتزج بعناصر طقسية. وفي التبت، لا يسمح لمن لا دين لهم، إلا بحضور الرقصات أو فواصل التمثيل الصامت المقدمة داخل المعابد، من

وعلى ذلك، فالحفاظ على الأشكال المسرحية الرئيسية منذ الـ «نو» في اليابان إنما يؤكد إمكان تغير جمهور شكل درامى ما. فبعد أن كان الـ «نو» يعرض، فى الماضى، أمام جمهور واسع ومتنوع، لم يعد فى القرن السابع عشر يصل إلا إلى الجمهور الأرستقراطى، فى حين أخذ شكل جديد - وهو مسرح العرائس «Mingyô-Jôuri» - يشبع الاحتياجات الدرامية للطبقة البرجوازية التى تعمل بالتجارة. وحينما دخلت العرائس الماريونيت بدورها مرحلة الانحسار، بدأنا نشهد نمو الكابوكى وتطوره (مستعيرا عروض الـ Jôuri) استجابة لمطالب جمهور شعبى جديد.

إلى جانب هذه المسارح التى وصلت إلى مستوى عال من الاحتراف فى الصين واليابان، نجد أشكالا درامية - يقوم أغلبها على التمثيل الصامت والرقص - تعتبرها التجمعات الريفية وسيلتها للتعبير، تلك الأشكال التى يصل أسلوبها أحيانا إلى درجة جمال غير عادية، كما هو الحال فى بعض مناطق الهند، وبالى بالطبع. بالإضافة إلى ذلك، هناك أشكال متواضعة، بل بدائية، من المسرح الشعبى، التى يمكنها أن تصلح نقطة انطلاق لجهود التجديد التى نشهدها فى بعض البلاد مثل الـ Hat Cheo فى شمال فيتنام، والـ Ketoprak فى جاڤا.

■

من الممكن دراسة مسارح آسيا من زاوية أخرى، فالغرب يعرفها ويقدرها بطريقة مختلفة حينما يتميز العنصر الأدبى فيها ويكون ذا أهمية خاصة، أو حينما يرتبط هذا العنصر بالتمثيل الصامت والموسيقى والرقص ارتباطا شديدا. وبممتلك المسرح السانسكرىنى الذى لم يعد يقدمه أحد فى الهند قيمة أدبية تفسر نجاح ترجماته العديدة التى نجح لونييه - بو Lugué-Poe فى تقديم اثنتين منها على المسرح عام ١٨٩٥، وكانت بعنوان «عربة أرض الطوب النى» (le chariot de terre)

على عكس ذلك، فنحن لسنا على هذه الدرجة من الوعى بوجود المقدس فى المسرح التراثى الصينى؛ حيث نصدم، للوهلة الأولى، بتقنية الممثل واحتلال مهاراته مساحة كبيرة من العرض المسرحى. مع ذلك، يبدو أن مناقشات علماء التراث الصينى فى رايومون (Royaumont) سوف تقودنا إلى القول بعدم وجود أصول دينية للمسرح الصينى، أو على الأقل بسهولة محور آثار هذه الأصول، على اعتبار أن الهدف الأساسى من هذا المسرح هو التسلية وليس التثقيف.

أما فيما يتعلق بالـ «نو»؛ فهو يلمس فىنا مستوى أكثر عمقا. ولاشك أن تبطئة العزف الموسيقى فيه قد أضفى عليه مظهرا قدسيا لم يمتلكه فى الأصل، إلا أنه - مع اختلافه عما هو مقدس بسبب الهدف منه - يقدم لنا رؤية للعالم تحمل بصمة المعتقدات البوذية، وتتميز بسمو وتونر ما يغرينا بمقارنتها بالتراجيديا الإغريقية.

*

إذا درسنا مسارح آسيا فى علاقتها بالجمهور الذى تتوجه إليه، لوجدنا أنفسنا أمام تنوع كبير فى نوعية الجمهور، تماما كما يحدث فى الغرب. فقد كان المسرح الهندى الكلاسيكى يتوجه أصلا إلى جمهور أرستقراطى ومثقف؛ حيث كانت اللغة السانسكرىتية تستخدم للتعبير عن الشخصوس التى تنتمى إلى الطبقة العليا، وتستخدم اللغة الدارجة لتقديم أولئك الذين ينتمون إلى أوضاع اجتماعية مغايرة، مما يؤكد التوجه الأصلى لهذا المسرح، كما يعكس صورة المجتمع الطبقي الذى ينتمى إليه. من ناحية أخرى، هناك جمهور واسع يتذوق المسرح التراثى الصينى ويقدره، لاسيما أن القصص التى يجسدها على خشبة المسرح تعد جزءا من الموروث الشعبى، انتشر من خلال المغنين والرواة فى الشوارع والميادين.

عرفناه عبر عروضه في الغرب، على مؤلفات ذات قيمة أدبية ضحلة في الأغلب، وذلك على الرغم من أن مثليه الكبار مثل مي لان - فانج Mei Lan-fang قد لجأوا إلى الأدباء لإثراء ربوتوار عروضهم، وأيضاً برغم أن النظام الشيوعي قد أكد أهمية العمق الفكري في المسرحيات التي يتذوقها الجمهور، ليس من ناحية الموضوعات - فهي معروفة منذ القدم - ولكن من ناحية نوعية الأداء.

في مسرح عصر الـ «يوان» Yuan، كان البطل فقط هو الذي يغني، وكانت بقية الشخصيات تقوم بالحوار. أما في مدرسة الجنوب، فكانت الشخصيات كلها تستطيع أن تغني. وفي مسرح بكين، كان هناك تبادل بين المقاطع الكلامية والمقاطع المغناة، وبين التمثيل الصامت والرقص، مع موسيقى متنوعة الجرس تساند الغناء وتضبط إيقاع الحدث.

نستطيع - إذن - أن نقول إنه حتى في مسارح آسيا ذات التعبير الأدبي العالي، نادراً ما تغيب الموسيقى والتمثيل الصامت والرقص، حيث يشكلون عنصراً لا غنى للعرض - من حيث هو كل متكامل - عنه، لدرجة أنهم ينافسون الحوار الكلامي في الأهمية في بعض الأشكال الدرامية. أما في الغرب، فلا نميز بهذه الصرامة بين ما نطلق عليه المسرح الغنائي ومسرح الحوار العادي، فهذا الأخير غالباً ما لا يوجد إلا في الكتابة الدرامية الحديثة النابعة من الغرب. ويحقق المسرح التراثي عادة تركيبة قائمة على المزج بين مختلف وسائل التعبير الفنية بدرجات متنوعة. وفي حالة الرقصات الكلاسية في الهند، يحول الاعتماد المتبادل بين عناصر العرض كلها دون معرفة المحرك الأساسي لها؛ حيث يعمل كل شيء وفقاً لإيقاع دقيق ينظم الشعر وإلقاءه، كما يضبط الموسيقى والرقص. وإذا كان المغني يبدو في البداية كما لو كان يدرّب العازفين والراقصين، فإنه لا

(cuite) و«ساكونتالا» (çakuntalâ). لكن، إذا كانت مسرحيات كاليداسا Kālidāsa تعد من الأعمال العظيمة في الأدب العالمي، فإنها تفقد الكثير عند ترجمتها، لا سيما في المقاطع الشعرية الغنائية التي تتخلل الحوارات. كذلك، يبدو المسرح الهندي الكلاسيكي بالنسبة إلى السيد لوي رينو Louis Reno، ومن خلال النصوص التي وصلتنا، كما لو كان «لعبة مركبة، يكون فيها مزيج اللغات والأساليب، مع التداخل بين الحوار والغناء، والتكامل بين الرقص والموسيقى، فنا شاملاً».

ويستحق المسرح الكلاسيكي الياباني هو الآخر مكانة خاصة في الأدب العالمي، بفضل عبقرية مبدعي الـ «نوه»، كانامي kanami وزيمي Zeami، وبفضل تشيكاماتسو Chikamatsu الذي أثرى ربوتوار مسرح العرائس بمؤلفاته. وعلى الرغم مما يفقده النص عند الترجمة، فإن ذكر الحروب أو قصص الحب من خلال شبح نعيم كان أصلاً بطل هذه القصص يترك لدينا انطباعاً عميقاً عند قراءة مسرحيات الـ «نوه». أما مشاهدة عرض مسرحي من هذه النصوص تقدمه فرقة يابانية، فتجربة مختلفة تماماً؛ حيث تتضافر بحور الشعر والترانيم، مع المقاطع الكورالية وعزفي الفلوت والبركشن لإنتاج عمل جماعي متكامل، بينما كل ما يبدو غريباً علينا في الثبرات والرنين الموسيقي وأنماط تقديم الغناء يضافى على العمل تميزاً شعورياً خاصاً.

كذلك، يمتلك المسرح الصيني أعمالاً كلاسية ذات قيمة أدبية عالية، كما هو الحال في الأعمال المؤلفة في عصر أسرة يوان Yuan، خاصة أعمال كوان هانكينج Kuan Han-K'ing الذي تم الاحتفال بذكرى ميلاده السبعمئة، منذ عامين، احتفالاً خاصاً. وينطبق هذا الكلام أيضاً على أعمال مدرسة الجنوب التي ازدهرت منذ القرن الخامس عشر وحتى القرن التاسع عشر. وعلى عكس ذلك، يتأسس مسرح بكين، الذي

تذكرنا بها الملابس والماكياج؛ حيث تحدّدان النمط الاجتماعي للدور وشخصيته، وحيث نجد مرادفا لهما في المسرح التراجيقي الصيني. ولا يستغرب هذا الاستخدام الرمزي في المسرح إذا ما وضعناه في سياق الحضارات التي تتمتع فيها الفئات الاجتماعية المختلفة بثبات واستقرار، وتتميز كل منها بعلامات خارجية محددة. وإذا كان التقسيم الاجتماعي للشخص في المسرحيات قائماً على التقسيم الفعلي في الواقع، فإن ذلك يعني اكتساب هذا التقسيم قيمة التقليد الدرامي الثابت، الذي يشبه وضع أنماط الكوميديا دي لآرتي Commedia dell'Arte، لاسيما أن الباحثين الأوروبيين يرجعون إليها عند وصفهم لما يرد من حوار في لهجات ولغات غير اللغة السانسكريتية الخالصة.

ويعتبر وصف الأنماط المختلفة للأحداث وللشخص في الـ «ناتيا ساسترا» Nāṭya Śāstra - المرفق ببيان مبادئ تأليف الأنواع الدرامية المختلفة - أكثر أهمية من تفسير علاماتها الخارجية الذي تقتصر قيمته على داخلات أسلوب العرض. ويسمح هذا الوصف بتعريف شروط الإبداع الدرامي؛ حيث تتضافر المكونات المسرحية فيما بينها لتكوين كل متجانس وفعال، يمكن إرجاعه إلى التجربة الإنسانية في الواقع، كما تؤكد ذلك نظرية الـ «راز» Rasa. وترتكز هذه النظرية على تحليل نفسي دقيق للحالة الشعورية التي تضيئ نبرتها على كل عمل، ولأسبابها وآثارها، وللعلاقات بين الشخصية التي تمر بإحساس أو شعور ما بكل مترباته، والممثل المفترض فيه أن يحسها ويوصلها إلى الجمهور، والمتفرج الذي يشعر بأحاسيس الشخصية دون أن تقع عليه نتائجها، وكل ذلك داخل عملية الإشباع الجمالي.

ولا نستطيع في الغالب أن نحكم على قيمة هذه التعاليم النظرية في الدراما الكلاسيكية الهندية، إلا من زاوية المستوى الأدبي للأعمال. وعلى العكس من ذلك، نستطيع أن نتأكد من فعالية الأداء في الرقص الكلاسيكي؛

يتوانى أيضاً عن أن يتلقى تدريباً منهم، فالموسيقى والرقص، وشعر الكلمة والإيماء، كلها عناصر تخيا بالتبادل، وبالتنافس الأبدى، فيما بينها.

*

استطعنا - إذن - أن نتوصل إلى السمة الأولى المشتركة بين معظم المسارح التراجيكية في آسيا - إن لم يكن كلها - وهي التأليف بين الوسائل الفنية. ومن الشائع، الاعتراف بسمة ثانية يتحدث عنها الجميع، وهي ارتباط هذه المسارح بتفسير وتقاليد وصنعة «أسلوب» خاصة بها، لكن ينبغي تحديد معنى كل من هذه المسميات عند تطبيقها في آسيا. وعلينا أن نتساءل عما إذا لم تكن التقاليد الدرامية الشرقية تصدمنا لأننا لم نألفها، بل لأنها تكاد تتعارض مع ما اعتدنا عليه من تقاليد المسرح الغربي التي صارت جزءاً من طبيعتنا. وإذا كان المسرح الشرقي يتميز بقلّة اهتمامه بمحاكاة الواقع مباشرة، فيجب أن نعرف ما إذا كان يضعنا بهذا في عالم مصطنع لاطائل من ورائه، أم يجعلنا نلمس حقيقة ذات عمق.

ترجع أهمية الـ «بهاراتيا ناتيا ساسترا» Bhāratiya Nāṭya Śāstra إلى أنه أقدم بحث في الفن الدرامي عشر عليه في آسيا وهو في حالة جيدة، كما اشتقت منه نظرية البناء والأداء كلها في الدراما الكلاسيكية الهندية. وتندبش للوهلة الأولى من أن تعاليمه قائمة على تصنيفات شديدة التطور، تشمل الأنواع الدرامية، ومختلف أنماط البطل والشخص الأخرى، وكذلك أنواع الـ «راز» Rasa؛ وهي - في تعريف بسيط - نوعية الإحساس أو «الحالة الروحية» المرتبطة بالمتعة الجمالية في كل مسرحية.

ويذكرنا الاستخدام الرمزي لألوان خلفية العرض، التي ينبغي أن تتوافق مع الاتجاه العام للأحداث بممارساتنا المسرحية في العصور الوسطى، وكذلك

نفسه، ثقة ريشة الرسام الصيني القدير الذى يحفر على الخشب أو الذى يجمع أوراق الزهور ويزينها.

وتعتبر أبحاث زيمى Zeami السرية ثمرة تأملاته حول فن الـ «نوا»، وهى تأخذ شكل نصائح عملية تسمح بالتمييز بين «التجربة المفيدة» و«التجربة الجامدة». وتكشف هذه النصائح عن معرفة عميقة بعلاقات الممثل والجمهور، كما تؤكد ضرورة اختيار العروض وفقا لإمكانات الممثل، وعلى ملاءمة اختيار المسرحيات ونوع الأداء للجماهير المختلفة بهدف تحقيق توازن متجانس بين هذه العناصر الثلاثة للعرض. لكن، من خلال تعريف الدرجات التسع للطبقات الجمالية، يبدو زيمى مهتما جدا ليس فحسب بكمال أداء هذه العناصر الثلاثة، لكن بكمال مطلق نادرا ما يصل إليه أحد. كما يشير عنوان مثل «انتقال وردة الأداء» إلى اعتبار النجاح كل مرة شيئا لذيذا مرهفا.

يدو - إذن - أن المسارح الرئيسية فى آسيا، بخلاف اشتراكها جميعا فى تنوع وسائل التعبير الفنى واكتتمالها (الموسيقى والشعر والرقص والتمثيل الصامت)، تشترك أيضا فى السعى إلى الكمال فى الأداء، بمساعدة مخزون من الصيغ يتطلب كل منها تحكما مطلقا من المؤدى. ولا يتوقع المتفرج من الممثل مجرد تجسيد النص بإخلاص، بل أيضا تنفيذ كل نبرات الصوت وتعبيرات الوجه وإيماءات اليدين وحركات الجسد بأمانة شديدة، كما لو كانت مكتوبة فى نوتة موسيقية. وعلى الرغم من ذلك، نستطيع أن نرى على الفور أن الممثل الشرقى ليس هو من يمتلك الأساس هذه المجموعة من الصيغ، لكنه من يستطيع أن يربط ويوفق فيما بينها حتى تكون لغة حية؛ لغة لا يمكن أن تحيا - أيا كانت «صيغتها» - إلا إذا كانت تصور الحياة الواقعية، أو تمس المصادر العميقة للشعور عند المتفرج.

حيث تتعاقب الرقصات الخالصة مع الرقصات الدرامية، لأنه نتاج تراث كامل وضع بصمته عليه، حتى إن لم يكن استوحاه مباشرة. وتعتمد الـ «ناتيا ساسترا» فى الحقيقة على الرقص الذى تحاول جميع وسائله أن تحقق الـ «راز» Rasa، سواء من خلال الشعر أو الموسيقى أو حركات الراقصين. وما يصدم المتفرج الغربى غير المتسلح بمعرفة كافية عن الراقصين الهنود المهرة، التحكم الكامل فى الحركة والجسد، الذى يتطلب تدريبا صارما وطويلا. وربما كان من غير الملائم الحديث هنا عن المهارة الفردية؛ حيث لكل وسيلة فى العرض غاية جماعية، ويتوفر لدى المؤدى مخزون مركب من الإيماءات والتعبيرات التى يستخدمها كما لو كانت لغة، لكل مفردة فيها تأثير محدد يعرف الراقص جيدا كيف يصل به إلى الكمال. مع ذلك، لا يعتبر المؤدى هنا بمثابة إنسان آلى فشخصيته لا تمحى بل تضع نفسها فى خدمة رسالة معينة، وتصبح أداة لتكشف حقيقة ما.

ولا توجد أبحاث عن الفن الدرامى الصينى على القدر نفسه من أهمية ما نجد فى الهند أو اليابان؛ حيث يقتصر ما نعرفه من الأبحاث الصينية على التقنية فى العرض. ومع ذلك، يتفق الأوروبيون المعجبون بهذا المسرح - عندما تتيح لهم معرفتهم الطويلة به أن يتحدثوا عنه بوصفهم علماء به - على أن قدرته على الإغراء تكمن فى كمال أداء الممثل؛ أى فى قدرته على القيام بمجموعة من الإيماءات والحركات التى تأسلبت من خلال تراث طويل. ويفسر لنا ذلك (على الأقل حتى اللحظة التى أصبح النظام الجديد فيها يتطلب تقاليد أفضل للعروض) عدم اكتراث الهواة الحقيقيين بكل ما يمكن أن يشوش على تركيزهم (مثل عمال المسرح الذين لا يعبأون بما يجرى على خشبة المسرح، أو مثل حركة الجلوس والقيام فى الصالة)؛ حيث كانوا مندمجين إلى أقصى درجة فى تفاصيل أدائهم الواصل من

الأحداث، أو يلقى بصوته عبارات خاصة بهذه العروس بمصاحبة عازفين موسيقيين - منظرا مدهشا في حد ذاته. وكانت العروس تبدو كما لو كانت مستقلة بذاتها، أو كما لو كانت كائنا بشريا تصارعه الأقدار عندما تتحكم فيها أيدي محركها. ومن الجدير بالذكر أن هذه العروس المصنوعة من الخشب والقماش كانت تجسد أكثر الأدوار تعبيراً عن المشاعر الفياضة وعن اللحظات العاطفية، حتى بدت كما لو كان لها قلب ينبض.

*

وهكذا، وبعد أن كانت محاكاة البشر هدفاً من أهداف مسرح العرائس، أصبح مغنياً للممثل نفسه أن يحاكي العروس الخشبية التي تقلده، وقد مر ممثلو الكابوكي بهذه المرحلة أثناء تطور مسرحهم، حينما كانوا يستعرون عروضهم من عروض مسرح العرائس.

مما يشهد على قدرة مسارح الشرق على التحول من نمط إلى آخر، تطور الكابوكي من خلال ما استوحاه من مسرح العرائس، وعثوره - بعد ذلك - على أسلوب خاص به، وإثراء عروضه بأعمال قوية ومتميزة، مثل أعمال موكوامي Mokuami في القرن التاسع عشر. وفي أيامنا هذه، نرى المسرح الشرقي يستوحى من المسرح الغربي تقنيات الإخراج وتصميم خشبة المسرح، مما يقدم دليلاً على حيويته، مثلما في أعمال كينوشيتا Kinoshita؛ حيث تجد المشكلات المطروحة على الوعي الياباني اليوم تعبيراً درامياً لها.

وبناءً على الاحتكاك مع الغرب أيضاً، تشكلت مسارح حديثة في الهند والصين، بهما أن تتعرف أعمالها وظروف نموها. وحتى نحصر المسألة في المسارح التراتبية، علينا أن نتساءل عن مستقبلها في قارة مازالت تطرأ عليها تحولات عميقة، وتحول مشكلة رفع مستوى المعيشة فيها دون الاهتمام الجماهيري بالمسائل الجمالية.

ويهدف إعطاء الأولوية في المسرح الشرقي إلى متطلبات الأسلوب قبل محاكاة الطبيعة، إلى إغراء أولئك الذين يعترضون - في أوروبا - على الإسهاب في الطبيعة أو على إساءة استخدام الزينة، ويسعون بالتحديد نحو الأسلوب. ولا حاجة بنا للقول إن التقاليد المسرحية في حد ذاتها ليست جذابة في شيء؛ فاستخدام الماكياج باللون الأصفر للإشارة إلى القسوة، أو استخدام الملابس باللون الوردي للتعريف برجل عسكري قديم، لا يمثل في ذاته شيئاً مدهشاً. وكذلك فالصعود فوق مقعد ما إشارة إلى الصعود فوق قمة جبل، أو الاهتزاز فوق حصان وهمي، إنما يستمتع بهما الأطفال الصغار فقط، إلا إذا كانوا يعرفون أنه لا يجب إعطاء أهمية أكبر من اللازم للأشياء الثانوية في المسرح. مع ذلك، فالمسارح الشرقية، تعطى - من خلال أعظم تظاهراتها - دليلاً على أن كل فن عظيم ينبغي أن يبحث عن الحقيقة العميقة خلف المظاهر الأولية. ومما لا شك فيه، أن هذا ينطبق تماماً على مسارحنا في الغرب، حتى إن كان للأسويين طرقهم الخاصة للوصول إلى هذه الحقيقة. وإذا كان دور البطولة النسائية في عرض صيني يلعبه ممثل، في حين تلعب ممثلة دور البطولة الرجالية، فإن ذلك يشير إلى خصوصية التعبير الصيني ورقية في هذا المجال. ووراء المفارقة التي تجعل رجلاً يعبر عن الأنوثة من خلال الفن بشكل أكثر إقناعاً من تعبير المرأة الطبيعي عنه، فكرة نظرية صائبة؛ أفلا تفضل بعض الممثلات في أداء شخصية «جوليت» أحياناً بسبب صغر سنهن وقلة نضجهن بالنسبة إلى هذا الدور؟

وهناك مثال آخر لهذه المفارقة الجمالية في الشرق. فقد أمكننا مشاهدة فيلم في رايومون Royaumont عن مسرح العرائس في أوساكا؛ حيث كان منظر العروس الضخمة يحركها شخص دون أن يراها، وبمساعدة آخرين يرتدون ملابس سوداء ويغطون وجوههم بغطاء فيه نقبين للعينين في حين يعلق شخص آخر على

رسمى من باريس لتقوم بجولة فنية فى أكبر القاعات الموسيقية بأوروبا.

لقد صدمنا فى هذا الوقت بدرجة التدمير والهدم التى يمكن أن تطول تراثنا قديما بكل قيمته ونبله. ولا شك أن هناك مشكلات و تساؤلات بلا إجابة جاهزة، تواجه أولئك الذين يحفظون فنا مثل هذا يرجع إلى عصور بعيدة؛ فهل يقتصر دورهم على مشاهدته وهو يتدخل، وإلى أى مدى يستطيعون تجديده - دون خيانتة - وملاءمته لأوضاع الحياة الحديثة؛ حيث يتكثف التبادل الثقافى كل يوم عن ذى قبل.

كان الهدف من هذه الورقات القليلة التذكير بثناء الدراما التراثية، وحتى إذا كان كل ما فيها يهدف إلى كمال الأسلوب؛ فذلك لا يمكن له أن يجمدها عند نقطة واحدة. وقد اجتهدنا لنوضح أن صيغ هذه الدراما هى بمثابة عناصر لغة إنسانية، لا نهاية لقدرتها على المزج والتأليف.

لنقل أولا إن رسوخ الوعى القومى فى هذه البلاد، وحصولها على الاستقلال، قد لعبا دورا فى مصلحة المسارح التراثية؛ حيث كان من المهم تأكيد استمرارية التعبير الفنى عبر العصور، وإحياء الأشكال الفنية المهمة.

وتستطيع هذه الأشكال الفنية نفسها أن تصبح وسيلة رائعة للتبادل الثقافى؛ فعروض الرقص الكلاسى الهندى، الذى تم إحياءه، هى بمثابة رسول للحضارة الهندية. ومع ذلك، فربما تؤدي مجاملة ذوق الجمهور الغربى إلى تنازلات تجر الندم. فقد شاهدنا مؤخرا، من خلال برنامج عروض لا غبار عليها، راقصا هندية شابا يرقص الـ «خاتا كالى» Khatakali. بمصاحبة موسيقى توصيفية تذكرنا بأسوأ نماذج الموسيقى التى تدعى انتماءها إلى الشرق بهدف الربح المادى، مثل موسيقى «كيتيلبي» Ketelby وكذلك شاهدنا عروضاً ضعيفة المستوى، كان هدفها الوحيد الحصول على تدعيم

فصول

مجلة النقد الأدبى

فى العدد القادم :

المسرح والتجريب :

ندوة يشارك فيها :

جابر عصفور - رثيف كرم - عادل قرشولى - عبد الرحمن

بن زيدان - عبد الكريم برشيد - عز الدين قنون - عز الدين المدنى -

عصام السيد - محمد عبازة - هدى وصفى.



التجريبية والحدائثة فى المسرح الإشبانى المعاصر جماليات المسرح الحائق

حسن عطية*

الصاعد الهابط، نغمة دائمة التردد، تصارع المؤلف
والسائد والمستقر؛ حتى تتحول هى إلى «تابو»، يتطلب
نفسه وتحطيمه بتجارب حدائثة أخرى، مما لا يجعل الحياة
المسرحية - والثقافية بالتالى - تقف عند حدود أقانيم
معينة وتوصيفات جمالية محددة لمفهوم التجريب.

فمن الخطأ البين أن نقف فى البدء، وفى أى بدء،
عند تحديد واضح وصريح ومحدد للتجربة الحدائثة التى
هى، بطبيعتها، ترفض التحديد والثبات. قد يمكن أن
نعرفها، فى الجمل، تعريفاً فضفاضاً يراها سعيًا نحو «غزو
المجهول»، مؤكدين علة غائية أصيلة فيها ترى أن ما بين
اليد قد استنفد مهامه الجمالية، وأن فكر اليوم فى حاجة
إلى صياغات تتناغم معه، دون أن نسقط بهذا التعريف
العام فى هوة الألاعيب التقنية والصياغات الشكلية التى
تبتعد بالقرن عن حركة جماهيره فى زمان ومكان
معينين، فذلك «المجهول» مع مجهوليته، كامن فى زمانية

تشكل التجريبية وجها من أوجه التجديد المستمر فى
المسرح الإشبانى فى القرن العشرين، وتشكل الحدائثة تياراً
متصلاً من الإبداع الساعى إلى كسر الأنماط المألوفة
لمسرح العصر الذهبى - النصف الثانى من القرن السادس
عشر، النصف الأول من السابع عشر - وتأثيرات الرؤى
والأبنية الفرنسية على مسرح القرنين الثامن عشر
والتاسع عشر، وذلك منذ انطلاق مفهوم الحدائثة
MODERNISMO وتبنيه فى الشعر وفى المسرح، فى
العقدين الأولين من القرن العشرين، وعبر إبداعات
أجيال ٩٨ و ١٤ و ٢٧، وبإنجازات خوان رامون خيمينيث
و أوتامونو وأنطونيو ومانويل مانشادو وبلى أنكلان ولوركا
ورافائيل ألبرتى، وصولاً إلى إبداعات فرانثيسكو نيبيا
اليوم؛ حيث تصبح التجارب الحدائثة، فى هذا المتصل

*مدرس بقسم الدراما، بمعهد الفنون المسرحية، القاهرة.

وجغرافية حاضره المجتمع، أو فى زمانية وجغرافية متصلتين به، ومن ثم فالتجربة الحدائيه عامه، وفى المسرح بوجه خاص، هى وليده احتياج اجتماعى وفكرى وفنى للبحث عن صيغ جديده للفكر الجديد، عن أبنية تتسق والجمالية المنبثقة من أرض الواقع. صحيح أن تلك الصيغ والأبنية قد تتصادم، أو هى تتصادم بالحتم، مع التوجهات السائدة والمسيطره، ولكن ذلك التصادم هو مصدر حدائتها وثورتها فى آن، وذلك هو معاناتها فى شق مسار النهر الجديد، فى صحراء الجذب التى اعتاد أصحابها النهل من الآبار القديمه.

إن التجربة الحدائيه، من ثم، صراعيه بالضرورة، تنبثق فى زمن قلق، مصارعة الزمان والوجود والجماليات المستقره، وساعية إلى تخطيم جدران التحقق المسرحى كافه، وكل الأطر المغلقة للوحه صامته أو حيه، مدركه، فى الوقت ذاته، أنها متصله ومتجاوزة بالتاريخ، ومرتبطة ومتعارضة مع المجتمع، ومتعلقة ونائره على الفن المنتميه إليه، دراميا كان أو شعريا أو تشكيليا، فدون آراء وتجارب ونظريات ستانسلافسكى وأرتو ومايرهولد ما كان يمكن أن يظهر بريخت ونييبا وكانتور، كل فى تواصله وثورته على الآخر.

هكذا تكون أعمال باى أنكلان ورؤيته حصول «الإسبرينتو» وكوميدياته البربريه، التى صودرت فى عهد ديكتاتوريه فرانكو (٣٩-١٩٧٥)، وإبداعات جارثيا لوركا السورباليه، بخاصه مسرحيته (الجمهور) و(هكذا تمضى خمس سنوات)، غير المعروفتين فى مجتمعنا العربى لأسباب مزدوجه كائنه فى الأعمال اللوركيه والمجتمع العربى معا، بل إن مسرحيه (الجمهور) لم يستطع المسرح الإسبانى ذاته تقديمها إلا منذ سنوات ست فقط.

هكذا أيضا، تكون أعمال فرانيسكو نييبا التى لم يستطع تقديمها للجمهور العام، إلا بعد الغياب الجسدى

للجنرال فرانكو، بعموته وسقوط ديكتاتوريته بشكل فعلى، حين قدم له المخرج الشهير الراحل خوسيه لويس ألونسو (١٩٢٤-١٩٩٠)، مسرحيته القصصيتين: (العربيه ذات الرصاص المتوهج) و (معركة أوبال وتاسيا)، على مسرح «فيجارو» بمدريد عام ١٩٧٦، فمنذ عودته، من منفاه الاختيارى بباريس، إلى إسبانيا عام ١٩٦٤، وحتى تقديم مسرحيته تلك، لم يستطع أن يقدم إبداعه المكتوب على المسرح، سوى مرة واحده ودخل إحدى قاعات المدرسه الملكيه العليا للفن الدرامى والرقص، حينما أقدم سانتياجو باربيدس على إخراج مسرحيته (من الجيد عدم امتلاك رأس) عام ١٩٧١، ولكن بطريقة خيال الظل، كسيمفونية من الضوء والظلال تسخر من الكبت الفكرى ومن الرقابه التى لم تستطع أن تحذف كلمه واحده من مسرحياته، لسبب بسيط للغاية، أنها منعتها من العرض كامله. كانت الرقابه، كمهدها، تعبيرا عن ديكتاتوريه فكر محافظ مسيطر على البلاد متمسك بالتقاليد، متحالف مع الكنيسه، وواقف ضد أى تجديده يهز بنيانه غير المستقر إلا بقوه العسكرين ودعم رجالات الدين، فتقف الرقابه غير الواعيه فى وجه كل شخصيه وكل كلمه، خاصه فى أجواء مسرحه الأسطوريه، ظانه أن وراء ما تقوله، بشكل غامض عليها، رساله سرية هدامه، وترى البنيه المؤسسيه فى المجتمع أن مسرحه أت فى غير أوانه، كما لم يهتم الممول الخاص، كائى ممول خاص، بالتجريبية فى مسرحه، بقدر اهتمامه بالعائد المادى للمسرح الذى يقدمه.

تجريبية وأكاديميه

إن الاقتراب من عالم نييبا المسرحى، وهو المؤلف والمخرج والكاتب ومصمم المناظر والملابس المسرحيه وصاحب آراء وأفكار وفرقه مسرحيه تحمل اسمه، ينطلق - هذا الاقتراب - من ذلك التناقض الظاهرى البادى بين تجارب مسرحه الحدائيه، وتصادمها مع الجماليه المستقره، وكونه عضوا فى الأكاديميه الملكيه للغه، وهى التى

المستقبلية. ولذلك، تصبح الحرية الفردية هي محور إبداعه وبنيتة وعله وجوده وعلته الغائية، ويساعدنا التبصر الجدلي للتاريخ المعاصر لعلم الجمال على رؤية أعمال نيبيا في ضوء استمرارية التاريخ وعلاقته بالتجديد المتدفق نحو الأمام، مما يتطلب دوما ضرورة توسيع مفهوم الواقعية في مواجهة حركة الواقع من جهة، وتجاوز التحديدات «المؤدلجة» من جهة أخرى، فتخلخل أو انهيار البنية الكلية لنظام سياسى أو اجتماعى أو فنى يعنى أن ثمة خللا ما بين البنية والمحتوى الفكرى التى تعبر عنه من ناحية، وبينها وبين حركة الواقع التى توجد فيه وتسعى إلى تنظيم وجوده من ناحية أخرى، ومن ثم فإن العلاقة بين البنية والمحتوى الفكرى والموضوعة (الثيمة) وحركة الواقع هي علاقة تكاملية، تترابط فيها كل العناصر فى صلة تبادلية تسير نحو الغاية ذاتها، فلا تجريبية فى بنية تتضمن محتوى محافظا أو موضوعة مستهلكة تتخلق فى حركة واقع يسير نحو الاتجاه المضاد.

العمل المبدع، والمسرحى بوجه خاص، هو فى حوار دائم مع واقع، ويتنظم فى بنيتة الجمالية مع بنية هذا الواقع الاجتماعية؛ فالعلاقة الداخلية بين عناصر بنية التراجيديا الإغريقية تسير فى تناغم دائم مع موضوعتها الفنية ومحتواها الفكرى وعلتها الغائية الساعية إلى إحداث التطهير (الكاتارسيس)، وتتناغم فى الوقت ذاته مع بنية المجتمع اليونانى القديم القائم على ديمقراطية (الأحرار)، مبعدا عن ساحته العبيد والأقنان وعامة الشعب، الذين تم إبعادهم أيضا من ساحة التراجيديا. ويسعى هذا المجتمع الحر إلى نبذ الكبت الفكرى باعتماد لغة التحاور سياسيا، وإلى إلغاء الكبت النفسى بتفجير كل مشاعر القسوة والغضب والتمرد عبر تراجيدياته وغاياتها التطهيرية، بمعانيها النفسية والطبية والاجتماعية جميعا.

من هنا، نستطيع أن نرى واقعية مسرح نيبيا الفارق فى أجواء السحر والأساطير والسورالية؛ فهى واقعية ذات

تحافظ بطبيعتها ورسالتها على الجماليات والأفكار والأسس القائمة، وذلك حين تم انتخابه عضوا بها، فى العام نفسه الذى أخرج فيه رابوديته التجريبية الحافقة والمثيرة للجدل (كورونادا والثور)، بفرقة المركز الدرامى القومى على مسرح (ماريا جيريرو) عام ١٩٨٢، وهو ما يفجر تلك العلاقة المتداخلة بين التجريبى والأكاديمى؛ فمن طبيعة الأكاديميات ترسيخ ما هو قائم ودعم ما هو ثابت، بينما من عادة التجريبى اختراق المحذور، وتجاوز الثابت ودعم المتغير. ومع ذلك، فالمسألة، تاريخيا وعمليا، ليست صحيحة برمتها، فالأكاديمية الفرنسية التى وقفت يوما ضد تجديدات كورنى، هى التى قبلت فى يوم آخر لعضويتها المسرحى المجدد جان كوكتو والسينمائى الناصر رينيه كليلر، كما أن مسرح نيبيا ذاته يجمع، كمادة كل مسرح حقيقى، بين تواصله مع ما هو سابق عليه، وثورته على ما هو ثابت فى طريقه، مما دعى الشاعر المكسيكى الكبير أوكتابيو باث - نوبل ١٩٩٠ - ورئيس لجنة اختيار المستحق لجائزة «أمير استورياس للأدب» عام ١٩٩٢، التى منحت لنيبيا، فى ٢٩ مايو ٩٢، دعاه للقول بأن مسرح نيبيا التجديدى هو «وصل للتراث المسرحى لباي أنكلان، وبشكل ما، للوركا، بما نسميه بالتراث المسرحى الناطق بالإسبانية والمتحد بالكون». فى الوقت ذاته، وفى أقل من أسبوع، وبالقبط فى الأول من يونيو، منحت لنيبيا «الجائزة القومية للمسرح» عن أحدث أعماله المسرحية الكوميديّة السحرية «المخطوطة المعثور عليها فى سرقسطة» والمعدّة عن رواية للكونت البولندى الغامض بوتوكى بالاسم نفسه، وقد منحت الجائزة لنيبيا عن هذه المسرحية «لتجديدها الكبير فى اللغة الدرامية».

بويطيقا مسرحية

يعد نشاط الإنسان الحر هو الأساس الموضوعى للتمثل الجمالى للعالم فى مسرح نيبيا؛ ففى هذا النشاط يتطور جوهر الإنسان الفرد وقواه الإبداعية. عبر سعيه المستمر إلى استيعاب العالم وإدراكه وإخضاعه لرؤاه

إن السحر والأساطير وعدم مشاكلة الواقع فى مسرح نيبيا الحدائى، ليست جمالية نزوية، بقدر ما هى شكل إيعازى جديد، وتعبير عن واقع قابل للإدراك، رغم صعوبته، وصياغة هذا الواقع بصورة تسعى إلى تزييفه، عن طريق تثبيتته فى لحظة زمانية معينة، أو تحريفه بصورة تشل القدرة على رؤية الشراء القابع خلف صورته الظاهرية، فتدجين الواقع وتحديده، هما فى حقيقتهما إحدى عمليات تزييفه.

ورغم اعتماده الحرية المطلقة منطلقا لإيديولوجيا وجماليا أيضا، فإن حرته المطلقة تلك لا تقوده إلى عدمية الفوضوية، وإنما تتموضع الحرية المطلقة عنده فى العلاقة بين الإنسان والواقع، فى منح هذا الإنسان أو السماح له بشحن كل قواه اللامحدودة لاختراق حجب هذا الواقع الملموس، حتى ولو بروح تصوفية لاكتشاف المكونات اللامحدودة، أيضا، لهذا الواقع. وتصبح تجربته الحدائية حرة من كل قيد، فى إطار الواقع الإيباني، لا يوجد بها أى فقدان مدرك للحرية عندما تنتقل من الفكر إلى الكلمة، ومن الخيال إلى الفضاء المسرحى. وتكمن قيمة تجربته تلك ليس فقط فى إبداعه لعالمه المتخيل، وإنما فى صياغته صياغة فنية متناغمة معه، تهتز وتتجزأ مع اهتزازة وتجزئته، فروئته الكلية للواقع، التى لا تراه واقعا متكاملا ثابت البنیان، تحتاج دوما إلى سينوجرافية مجزأة ومفتتة ومتحركة وغامضة فى الوقت ذاته، تعيد تركيب وتوليف الواقع تركيبا وتوليفا يخضع لفن «المونتاج» الجمالى الذى لا يصبح فيه المسرح «شريحة من الحياة»، كما رآه الطبيعيون من قبل، وإنما يصبح «الحياة» ذاتها بكل مطلقيتها، التى هى أشمل من الحياة اليومية التى نعيشها بشكل جزئى.

هذه الإعادة، المشروعة فى الفن، لصياغة جزئيات الواقع فى بنية مسرحية مفتوحة، تمزج بين الغنائية والجروتسكية بطابع باروكى تبرز فيه الزخرفة المرئية والتأثير الضوئى والتنميق اللغوى اللامع، تؤدى بنا إلى

منطلق جمالى مختلف عن الواقعيات المتداولة من نقدية واشتراكية إلى سحرية وخيالية؛ هى واقعية تعارض تزييف الواقع، بمعنى حصره فى شكل وزمانية محددين، ولا تسعى لتفسير الواقع، ناهينا عن تغييره، وإنما تعمل على صياغته وفق رؤيتها الخاصة، والقائمة فلسفيا على ANTHROPOCENTRISMO أى على مركزية الإنسان وأهميته المطلقة فى الكون وفى الإبداع، والقائمة شعريا - بويطيقا المسرح عنده - على الحالة الشعائرية الصاخبة المختلفة خلف جذران الواقع المقتن.

وعلى هذين العنصرين: الفلسفى (الفردى) والشعر مسرحى (الشعائرى)، تقف جمالية نيبيا فى مواجهة السوسيولوجيا التى تراها جمالية هاربة من حركة الواقع الفؤارة، تسعى إلى التجريب بغرس نفسها فى دنيا الأساطير، وتنجز حدائتها فى كهف الأحلام، وكذلك فى مواجهة الإيديولوجيا التى قد تراها نوعا من جمالية المسرح الساقط فى هوة الكواييس الشخصية التى هى فى حاجة إلى محلل نفسى أكثر من حاجتها إلى ناقد فنى.

والحقيقة أن السوسيولوجيا والإيديولوجيا لا تقعان، عند نيبيا، فى مأزق التحجر (الدوجما) الذى يتطلب تفسير الواقع بشكل صارم، والتزاما كاملا بالهموم اليومية، فى التفسير الضيق لكل من السوسيولوجيا والإيديولوجيا؛ فرغم أن أعماله تبدو أنها تستقط فى الفوضى، فإنها فى الحقيقة، تتوغل فى أعماق الذات المعقدة، معتمدة على الحرية من حيث هى بعد إيديولوجى، والخيال المتحرر من حيث هو بعد فنى، فيتحرر الفراغ المسرحى من كل أعباء واقعية تقليدية، وتحرر الكتابة المسرحية من كل صيغة كلاسيكية جامدة، وتحرر اللغة المسرحية من كل بنية استهلاكية مكررة يوميا، ويمتلئ الوجود المسرحى بالأشباح والرعب والسحر والخيالات فى إطار شاعرية الفضاء المسرحى، سواء احتوى هذا الفضاء رسائل تحريفية أو تغييرية.

أرض شاسعة ملبدة بالغيوم، ممتلئة بالشخصيات الأسطورية، وتخوم في سمائها تشوهات باى أنكلان وقسوة آرتو وشاعرية بريخت وشطحات بازوليني.

نييبا بين آرتو و بريخت

ولد فرانشيسكو نييبا في مدينة «بالدينياس» بمقاطعة ثيوداد ريال بوسط إسبانيا عام ١٩٢٧، ومارس هوايته وحرفته الأولى الرسم في أواخر الأربعينيات، وعرض أول أعماله بجاليري «كلان» بمدريد، جنبا إلى جنب أعمال رينوار وجان كوكتو. وبمنحة لدراسة الفن التشكيلي سافر إلى باريس عام ١٩٥٢، لاحقا بركب المنفيين إجبارا واختيارا من ديكتاتورية نظام الجنرال فرانكو، بقايا هناك لأكثر من عشرين سنة، متعرفا في مدينة النور على بيكيت ويونسكو وأداموف، وعلى كوليت الاندى، القرية الصلة من أنطونا آرتو التي فتحت له الطريق نحو رؤى هذا المسرحي الكبير وإبداعه، ووضعته في قلب تجربة مسرح القسوة التي كانت لانزال مثار جدل، رغم موت صاحبها قبل وصول نييبا إلى باريس بأربع سنوات كاملة (١٩٤٨)، ومستمرة على أيدي جان لوى بارو وجان فيلار، وإثارة ما في دعوة هذا المسرح من شاعرية قاسية، تقتحم عالم السحر، وتخرق الواقع الملموس، توغلا في عوالم الأسطورة والخيال والميتافيزيقا، وسعيا إلى تأسيس فراغ مسرحي عاصف يعبر تشكليا وفيزيقيا عما يجري في منطقة اللاشعور، معتمدا الحلم، ككافة السوراليين، طريقا غير منظم للكشف عما لا يمكن التقاطه والإمساك به في الحياة اليومية المعتادة.

كانت فكرة «مسرح القسوة» أو «مسرح النشوة العاصفة»، بجسمالياته الشاعرية المتدفقة وبنيته الصادمة لتقاليد التلقى المسترخي، هي التي استهوت نييبا في تجريبية أنطونان آرتو، ملتقية مع تأسيسه الوجداني التشكيلي في عالم السوراليين، وتأسسه الفكرى الدرامي في مسرح إسبانيا الثلث الأول من القرن العشرين: مسرح

شاعرية «الكلمة» وقسوتها عند ماتشادو وباى أنكلان ولوركا وألبرتى، ومن ثم لم يستطع أن يستبعد أهمية «النص» من شعر المسرح، كما حاول آرتو، فراح يستلهم من بريخت؛ لارؤيته الإيديولوجية، وإنما وعيه بأهمية الكلمة المكتوبة / المنطوقة في فضاء العرض المسرحي واهتمامه ببنية النص المتمردة على مقدساتها الأرسطية، وشاعرية مسرحه وما تسرب فيه من قيم تعبيرية قادمة من مراحل بريخت المسرحية الأولى.

كانت خمسينيات باريس الصاخبة هي البوتقة التي انصهر فيها فكر نييبا وفنه. ولذلك، كان لابد أن يلعب مسرح العبث، وأفكار يونسكو وبيكيت وأداموف المتألفة وقتذاك، دورا تأثيريا في رؤية نييبا الجمالية للمسرح، جنبا إلى جنب تأثيرات آرتو وبريخت ومواطنيه باى أنكلان ولوركا وألبرتى، فكانت الرؤية الهزلية لمأساة العبث في العالم هي ركيزة ذلك الاستلهام، التي ستشكل محور أعماله: الوعي بعيشية الوجود المنظم للعالم والتمرد على بنيته العقلانية الباردة، والرغبة في تحطيم وتشويه المواضع كافة التي أدت إلى حربين عالميتين في أقل من ربع قرن، وراح ضحيتها ملايين من الأبرياء الذين وثقوا بعقلانية الحضارة الغربية. لذلك، كان لابد من التمرد على ذلك البناء العقلاني لتلك الحضارة، والتخلي عن أى تصور للوجود صاغه العقل وتعلل به للفتك بالروح الإنسانية، ومواجهة المطلق المشاهد بحقيقة خواء عالمه وفساد المسلمات التي يقبل بها وجود عابث.

هكذا تضافرت عوامل التمرد الفكرى والوعى الجمالى، في غربة باريس، لتدفع بالرسم الشاب فرانشيسكو نييبا لاقتحام عالم المسرح، في قطيعة شبه كاملة مع التقاليد المسرحية الغربية كافة، ومحققا ما أسماه هو نفسه، فيما بعد، بالمسرح الغاضب أو «المسرح الحائق» العاصف بكل شيء، بدءا من اللوحة المغلفة بحطوطها وألوانها الثابتة، إلى دينامية العرض المسرحي وجمالياته المتجددة كل لحظة، فيكتب أول عمل

المشار إليه تواء، ويهدف إلى معالجة أحداث وشخصيات تاريخية محددة، و «مسرح المهزلة والمصيبة»، وهو مسرح مراوغ، أقل راديكالية، ويقوم على فكرة «أن تضحك من مصيبتك وعليها» جامعا بين الرومانسية والسوريالية، ويتضخم فيه الانفعال التراجيدي (البائوس) والنمط الدرامي، وتقل كورالية الحدث وتتعمد الشخصيات فاقدة، في الوقت ذاته، القدرة على امتلاك بنية سيكولوجية عميقة، وتسيطر عليه بوجه عام روح قوطية.

تعد مسرحية (رقصة المتأججين) نموذجاً دالاً على هذا النوع الثاني من مسرحه، وهي واحدة من ثلاثية تحمل عنواناً عاماً هو (الثلاثية الإيطالية)، وتدور أحداثها في جنوب إيطاليا القرن الثامن عشر، إلى جانب مسرحيتي: (سلباتور روسا) - لم تعرض بعد - و(الإسبان تحت الأرض)، عرضت في المعرض الدولي «أكسبو ٩٢»، على حين قدم نيبيا مسرحيته (رقصة المتأججين) في مهرجان مدريد الدولي العاشر للمسرح عام ١٩٩٠ من إخراجها وتصميمه للمناظر والملابس المسرحية، مقدما عبرها شوقاً عارماً إلى تحرير الرغبة الإنسانية من قيود الواقع وأعرافه التاريخية، طارحاً في الفضاء المسرحي وجوداً أسطورياً كاملاً، أقرب إلى كوميديات أرسطوفان وساخر فيليني، مستخدماً فيه المنظر المسرحي ببراعة، ومنطلقاً من موقف واقعي تقليدي، يقدم عبره الفتى «كامبيثيو» واقفاً بين يدي أبيه المنتمى إلى أسرة أرستقراطية بيورثانية من أصل إنجليزي، تعيش بإسبانيا، وتعاني حيثثاً من انهيار اقتصادي لدعائم وجودها الاجتماعي. لذا، يطلب الأب من ابنه الشاب أن يذهب إلى صديق ثرى له في نابولي بإيطاليا، يعيش بجزيرة صغيرة بالقرب من جزيرة ميشل الكبيرة، حينما كانت نابولي وميشل تابعتين للتاج الإسباني، وذلك من أجل الزواج بإحدى بناته القبيحات؛ زواج مصلحة، يتغافل النوازع الإنسانية، من أجل تثبيت واقع طبقى في طريقه للانهيار. يوافق الفتى على مضض، ويتحرك ملفياً

متكامل له باسم «الشعاع المعلق»، متتبعا فيه خطى ألفريد جاري ويونسكو وغنائية فيسكونتي السينمائية، ولكنه لا يجد من يقدمه له على المسرح، ويزداد شعوره بالغربة والقطيعة مع واقع يعامله على أنه إسباني مغترب خلال عشر سنوات كاملة؛ فهو لم يستطع أن يتفرنس كاملاً كمواطنيه بيكاسو وبونويل، ومن ثم يترك باريس إلى مدريد، عابراً ومقيماً لمدة عام في البندقية، بالقرب من مسكن الشاعر الإنجليزي إزرا باوند.

عاد إلى مدريد، ليجد نفسه في غربة وقطيعة أخرى مع المجتمع البرجوازي الخلاب والمتصنع، الذي يحجم حرثته في التمرد، ومع نظام فرانكو الديكتاتوري الذي يصادر حرثته في التعبير؛ فراح يشارك في النشاط المسرحي، عبر صياغة المناظر والملابس المسرحية لآخرين مثل المخرجين: خوسيه لويس ألونسو وأدولفو مارسياك وميجيل نازوس، ولنصوص أغلبها غير إسبانية مثل: (بيجماليون) و (الملك يموت)، و (بعد السقوط)، و(مارا - صاد)، و (تارتوف)، و (سجناء الطونا)، و(رومانس الذئب) ... إلخ. ورغم أنه حصل على جوائز عدة في هذا المضمار، فإنه كان يشعر بأن شيئاً ناقصاً لديه، فأعماقه تمتزج داخلها الرؤى البلاستيكية والأدبية والدرامية والمسرحية، وكتاباته حبيسة الأدراج، ورؤيته كاملة لا تخرج إلى فضاء المسرح الرحب؛ ولذلك راح يكتب أعمالا تنتمي إلى ما أسماه هو أيضاً بمسرح «الواقعة والأثر» مثل (طيف وخيال لاراً) عن الحياة الخاطفة للكاتب والصحفي الإسباني ماريانو خوسيه لاراً (١٨٠٩ - ١٨٣٧)، وهو عمل أقرب إلى الصياغات التعليمية والبيوجرافية المسرحية ولا يقدم الوجه التجريبي الحدائلي الحقيقي لنيبيا.

مسرح المهزلة والمصيبة

يقسم نيبيا مسرحه إلى مجموعات ثلاث، أو توجهات ثلاثة تحمل عناوين رئيسية، هي: «مسرح الواقعة والأثر»،

لى وكصديق... ثم يمكنك الطلاق، هنا تبرز مجموعة غرائز الحب والحياة (الإيروس) لتتصارع مع غريزة الهدم والموت، التى تفجرها داخله رغبة الكونت فى الاقتران به، ويدفعه إلى اجتياز حد الخطيئة - بالفهم المسيحى لها - انغماسا فى الخصم العاطفى، واقترانا فى حضن الموت.

ويقف الفتى حائرا بين كهف الكونت الجهنمى، المسمى كهف الرحمة، وركن تعبد زوجة الكونت القائلة له: «إن كل الأزمنة يجرى هلاكها، وهذا العصر سيكون الأخير، هذا مؤكد»، ويتأرجح الفتى داخل القصر المغلق عليه بين الاندفاع للسقوط فى الشهوانية والتوجه نحو التعبد والتجرد الحسى داخل مؤسسة دينية يسخر منها العرض عبر زوجة الكونت وذراع المسيح المتحركة، ومن خلال راهب يوزع الإهانات على كل من يقابله، ويخدم عشيقة الكونت، ويساعد الكونت نفسه على إخفاء حقيقته ورغباته، تلك الحقيقة التى يصير الفتى على البقاء لاكتشافها، بعد توصله إلى أن ثمة جذراً نصف إلهى لتلك الأسرة، وبالتالي يرسل إلى أبيه رسالة يخبره فيها بقراره فى البقاء فى عالمه الجديد، بعد أن انتصر على الرعب والتردد داخله، وقرر الغوص فى العالم الجديد بظلاله الأسطورية بحثا عن حقيقته.

مسرح الغضب العاصف

القسم الثالث من مسرح نيبيا، الذى يحمل عنوان «المسرح الحائق» أو شديد الغضب، هو بالفعل الذى يمثل وجهه الحقيقى، حاملا قدرا هائلا من الحق التراجيذى، المبهم كالريح العاصفة؛ مسرح تحريضى يسعى إلى إثارة الغضب لدى متلقيه واستنفار حرية الإرادة، والبطش بأية قيود معرقة لها. وتبرز فيه بشكل واضح فروض نيبيا الجمالية الأساسية: الخطأ والمخالفة والإسراف العاطفى والحسى وقهر الإنسان بأنظمة عملية محافظة وضاعطة، فى إطار من الغنائية الساتيرية، المعتمدة

بنفسه إلى العالم المجهول؛ أرض غريبة عليه، بشر لا يعرفهم من قبل، وعلاقه زواج أبدى مقبل عليه بلا عاطفة، ومن هنا يبدأ الحدث فى التنامي، منتقلا من عالم الواقع إلى عالم الأسطورة، حيث يقابل الفتى «كامبيثيو» على ظهر المركب «ظل» إنسان، يحادثه بأسلوب ملفز، لكنه يثير مخاوفه مما هو مقبل عليه، مجسدا أمامه عاطفته التواقفة إلى حياة يرغبها هو، والمتعارضة مع الزواج المجهول الساعى إليه بدوافع طبقية.

وحينما نصل إلى أرض الجزيرة، يقف الفتى مترددا أمام قصر الكونت «أولا» صديق أبيه، فيفاجأ بأنه قصر متهدم، وليس كما كان يأمله، فيقرر العودة من حيث كان، لكن يد الكونتيسة «امبيريا جرافوني» عشيقة الكونت تدفعه إلى الدخول ليجد نفسه أمام عالم غريب؛ حيث يشغل الجانب الأيمن من خشبة المسرح جزءاً من قصر الكونت، بينما يقبع على اليسار ضريح العائلة المسمى بـ «كهف الرحمة»؛ حيث يدفن فيه الموتى، ويقام فيه أيضا عرس الفتى، بدلا عن صالون القصر، ودلالة على اقتران الزواج بالموت، وتحقيقا لآلية (النقل) السيكلوجية.

داخل هذا الإطار، يلتقى الفتى بغرابه العالم المدفوع إليه؛ فالكونت الأب غريب الأطوار ينبت له قرن صغير بجبهته، وبناته الثلاث قبيحات، بينهن قزوة حادة الصوت، وامراته تتعبد بشكل ساخر أمام تمثال للمسيح متحرك الذراع لتحية القادمين، وعشيقة الكونت يختبئ بين ثيابها كائن غير مرئى، مشبها وجوده بين الحين والآخر بالنفخ فى صفارة صغيرة حادة الصوت. ويزداد الأمر غرابة حينما يكتشف الفتى أن زواجه لإنقاذ وضع أسرته الطبقي، لن يكون من واحدة من بنات الكونت القبيحات الراغبات فيه، وإنما من الكونت نفسه، الذى يكشف عن وجهه الشاذ، وسعيه إلى تحقيق الرغبة المتحررة من كل ضوابط، يقول الكونت للفتى: «أدعوك للحياة بشكل مبتكر ومبهج، أن تعيش مرة واحدة كزوجة

ويجعل الصراع صراعاً أبدياً بين الفرد والنظام، بين الحرية الذاتية والأجهزة القائمة لها، مسقطاً من حسابه الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والدينية التي تلعب أدواراً مهمة في تلك العلاقة الأزلية بين الذات والآخِر.

ولأن المبدع وأعماله في تطور مستمر، تتطور أيضاً رؤيته لتلك العلاقة سالفة الذكر، فبعد عشرة أعوام على مسرحيته السابقة (قليل من العاصفة)، يقدم رؤية أكثر تطوراً في مسرحيته (كورونادا والثور) - ١٩٧٣ - وقبل عامين فقط من موت الديكتاتور، إدانة كاملة لخنوع الشعب واستسلامه للسلطة المتحالفة مع الكنيسة، مقدماً حيكته الدرامية عبر أبرز تقاليد الحياة الإسبانية (مصارعة الثيران)، حيث العلاقة المثيرة بين العقل والجسد، الإنسان والحيوان، الإبداع والتدمير داخل احتفال شعائري يتحد فيه المشاهد بشخصية المصارع، معتزلاً بشخصيته وبوجوده، يلامس كل لحظة الموت بحركات راقصة متقنة. ثمة علاقة واضحة وشديدة في إسبانيا بين مصارعة الثيران ورقص الفلامنكو، أما في مسرحيتنا هذه، فالمصارع جبان، يواجه ثوراً أكثر جبناً وعجزاً، يتحد به، بالمقابل، شخصية العمدة / الحاكم والنموذج الكاركتيكتوري للديكتاتور.

السلطة الديكتاتورية تبدو عند نيبيا - دوما - كحيوان قذر وجبان، باطش دون وعي بحرية الإنسان، وإن كان هذا المفهوم يتطور من دلالة الحيوان الشهواني القذر المولود في مزبلة مدريد في (قليل من العاصفة)، إلى الثور الباطش الذي يتحد به شخصية الحاكم المتحالف مع رجالات الدين في زمن إسباني واضح المعالم، كما أن إدانة الشعب، تشاؤماً من قدرته على الفعل في المسرحية الأولى، تصبح في الثانية إدانة مثيرة للحوافز، وإيماناً متفائلاً بالقدرة على الوقوف ضد كل ديكتاتورية قائمة للحرية الإنسانية، سواء خلعت على نفسها رداء سياسياً أو دينياً، وبالتالي يصبح الأكثر ثباتاً في المسرحية الأولى، أكثر اهتزازاً في الثانية، وتتكشف عوالم تهدمه.

على سرعة الحدث ومفاجأة البلاغة الهزلية، والقائمة على حدث جوهرى مكثف ينبع دوماً من الإيمان بخلود الروح في الشعور الإسباني، مسرح تتوازن فيه جماليات الصورة المرئية في الفراغ المسرحي، كما يتناغم فيه التزام الأكاديمي بجراءة التجريب في اقتحام الجديد، وإن كان يسيطر عليه، في مجمله، النمط الباروكي الزخرفي اللامع، لغة مكتوبة أو مرئية، مقابل النمط القوطي المسيطر على مسرحه السابق «مسرح المهزلة والمصيبة»، ومن ثم تفقد اللغة واقعيتها المفخمة لتدخل إلى عالم جروتسكى الطابع، يقترب في تشويبه الساحر للعالم من «اسبرينتو» باي أنكلان وسخريته المشوهة للواقع الإسباني في بداية هذا القرن.

في إطار صوفي خالص، يتدفق الزمن، في ذلك المسرح، منفلتاً من مسيرة التاريخ التقليدي وينيب تعينه، وإن كان يحمل دوماً دلالة المحافظة والسواد والكبت، على حين يتموضع المكان داخل إسبانيا أو في أوروبا الوسطى، فالوقائع تجري دوماً في «إسبانيا السوداء» (إسبانيا الديكتاتورية)، أو في قرية محددة كقرية «فاروليبو» بسان بلاس، على حين يتحدد العصر بـ «زمن إسبانيا المحافظة» - مسرحية (كورونادا والثور) - أو تجري في مدريد «منذ زمن طويل، قبل نهاية العالم» - مسرحية (قليل من العاصفة) - بكل ما يدل عليه ذلك التناقض والتداخل بين إحدى الجملتين السابقتين «منذ زمن طويل» و «قبل نهاية العالم»؛ فهو يشير إلى أن وقائع المسرحية قد جرت منذ زمن طويل، غير الزمن المعيش، ومع ذلك فهو زمن قبل نهاية العالم التي لم تأت بعد، زمن يود أن ينكره عقلياً، لكنه قائم شعورياً وواقعياً.

كورونادا والثور

إن دفع الوقائع خارج الزمانية التقليدية، أو مزجها بالسحر والخيال الأسطوري، يساعد على نزع أية دلالات يومية محددة عنها، ويعطيها قدراً من المطلقية التراجيدية،

ذروة صراعية

كتاب أو سماعها فى مسرح، ولكن عند نيبيا، وعند الحداثيين الجدد، تتفاعل الكلمة المكتوبة/ المنطوقة مع الصورة التشكيلية، دون طغيان لعنصر على الآخر، داخل بنية حسية بلاستيكية، تصبح للكلمة فيها إشعاعاتها اللونية، وللوحة الدينامية تأثيراتها اللغوية، معارضا بذلك التقليد المسرحى الإشباني - والعالمى - القصير النظر الذى مازال يؤكد إمكان أن يغمض المشاهد عينيه ليستمع إلى أفضل النصوص وأقوى الكلمات، وعلى ضرورة خضوع الصورة المرئية للضرورة التصورية الحرفية للكلمة، دونما إدراك للعلاقة الجدلية بين الكلمة والصورة المرئية التى قد تكون مضادة لها، لكنها تخلق فى مخاورها معها مفهوما يشارك بقية العناصر فى صياغة الرؤية الكلية للعرض المسرحى، الذى ليس هو النص المسرحى محققا على خشبة المسرح، وليس هو الممثل المؤدى لكلمات النص، أو المنظر المحدد لزمان وجغرافية الفعل المسرحى، وإنما هو المسرح من حيث هو وجود جمالى شعري دينامى متكامل.

أعمال فرانشيسكونييا المسرحية

- ١ - «اللغة على كورونادا وأبنائها» - كتب فيما بين ١٩٦٨ و ١٩٨٠ - نشر ١٩٨٠ .
- ٢ - «الشعاع المعلق» - كتب ٥٢، نشر ٧٥، عرض ١٩٨٠ .
- ٣ - «صراع أوبال وتاسيا» - مقدمة أوركستريالية صغيرة - كتب ٥٣، نشر ٧٢، عرض ١٩٧٦ .
- ٤ - «قمرات وحش و.. ستار» - تنوعات حول المسرح - كتب ٥٣، نشر ١٩٧٢ .
- ٥ - «عيد الفصح الأسود» - كتب ونشر بباريس عام ١٩٥٥ .
- ٦ - «أغنية الفاندانجو المثيرة» - مهزلة شعبية غاضبة فى مدح سان رامون دى لاكروث - كتب ١٩٦١ .
- ٧ - «نوسفيراتو» - كتب عام ٦١، ونشر ١٩٧٥ .

إن جمالية مسرح نيبيا الحائق هذا، الذى يضم فيما بين العاملين المذكورين الكثير من الأعمال المتميزة مثل (نوسفيراتو) ٦١، و (السيدة الثرية) ٧٠، بل إن البعض يعود بذلك الاتجاه المسرحى إلى بدايات نيبيا فى أوائل الخمسينيات ويضم إليه مسرحيته الأولى ذات العنوان والموضوع المثيرين (الشعاع المعلق) ١٩٥٢، تتميز تلك الجمالية بشعور رؤيوى مرعب وطاق، كأن العالم قد وصل إلى لحظة الذروة الصراعية بين الشيطان والرحمن، وفى انتظار نهايته، يحلم بزمن المحاكمة النهائية، أو يوم الحساب الذى قد يخلصه من العالم الحيوانى الذى يعيشه، وإن كان ذلك الحلم مازال يتسلل إليه أمل فى الخلاص على الأرض، وهو ما تحقق جزئيا برحيل الديكتاتور موتا، وتحول إسبانيا إلى الديمقراطية، رغم الرعب الدائم عند نيبيا من عودة «إسبانيا السوداء» و«العالم الأسود».

هذا الأمل الباقي، هو الذى ينقذ مسرح نيبيا من السقوط فى هوة التشاؤم، ويمنحه تماسكا وقوة، ويجعل من فضائه المسرحى وجودا تتجدد فيه الرؤى والأحلام، وتسقط فيه الأشباح والهواجس، وتصبح حرية الإنسان هى القيمة الباقية الدائمة المتطلعة دوما لتحقيق كرامة الإنسان وحقه فى الحياة.

يدو فى هذا التوجه المسرحى المتميز عند نيبيا، بشكل أعمق من سابقه، ذلك اللقاء الفعال بين الرسم - هوايته وحرفته الأولى - والدراما؛ ذلك الفضاء المسرحى الذى برع فى صياغته بوصفه مصمما للمناظر والملابس المسرحية، سواء لأعماله أو لأعمال غيره، وهو ما ينقذ أعماله، من جهة أخرى، من السقوط - حين تغضب - فى هوة مسرح الكلمة العارية الصارخة فى التيه، التى قد يتعادل تأثير تلقيها حين مطالعتها فى

- ٨ - «قليل من العاصفة» - كتب ٦٢ ونشر ١٩٧٣.
- ٩ - «من الجيد عدم امتلاك رأس» - حوارية درامية بالضوء والظلال - كتب ٦٦ ونشر وعرض عام ١٩٧١.
- ١٠ - «الزكام المعجب للورد باشافيل» - كتب فى فيينا ما بين عامى ٦٧ و ١٩٦٨ .
- ١١ - «الفؤاد النشط» - كتب ٦٨ ونشر ١٩٧٩ .
- ١٢ - «السيدة الصرية» - كتب ٧٠، نشر وعرض ١٩٨٠ .
- ١٣ - «العربة ذات الرصاص المتوهج»، احتفالية سوداء - كتب ٧١ - نشر ٧٢، عرض ١٩٧٦ .
- ١٤ - «جناز ومارش شعبي» - كتب ١٩٧١ .
- ١٥ - «كورونادا والثور» رابسودية إسبانية - كتب ونشر ٧٣، عرض ١٩٨٢ .
- ١٦ - «رقصة الجناز الكوبية» - عن نصوص لجلدرود - عرض ١٩٧٢ .
- ١٧ - «نسيج الإهانات» - كتب ٧٤ ونشر ١٩٧٥ .
- ١٨ - «رقصة المتأججين» - أفعال من السحر والمغامرة فى العالم اللاتينى - كتب ٧٤، نشر ٧٥، عرض ١٩٩٠ .
- ١٩ - «الإسبان تحت الأرض» - كتب ٧٥، عرض
- ٢٠ - «المختال» - كتب ١٩٧٥ .
- ٢١ - «طيف وخيال لآز» - نشر وعرض ١٩٧٦ .
- ٢٢ - «كاسندرا» كتب ٧٦، عرض ١٩٨٤ .
- ٢٣ - «السلام»، احتفالية جروتسكية حول أرسطوفان - كتب وعرض ٧٧ ونشر ١٩٨٠ .
- ٢٤ - «هذيان الحب العدائى» - كتب ٧٧، عرض ٧٨، نشر ١٩٨٠ .
- ٢٥ - «آيلاحيه» كتب ١٩٧٨ .
- ٢٦ - «هيرانت البلانكو»، معالجة حرة لعمل جوانوت مارتوريل - كتب ٧٨ - عرض ١٩٨٨ .
- ٢٧ - «حمامات الجزائر»، معالجة لنصوص لثيريانس - عرض ٧٩، نشر ١٩٨٠ .
- ٢٨ - «دون البارو أو سطوة القدر»، معالجة لمسرحية دوق دى ريباس - عرض عام ٨٣ .
- ٢٩ - «مانفريدو» - معالجة لنص بيرون - عرض ٨٧،
- ٣٠ - «أحلك يا غانية، ليس حقيقة» - عرض عام ٨٨،
- ٣١ - «قلب طائر الآريا الغرافى» - عرض ٨٩ .
- ٣٢ - «الازدراء بالازدراء» - معالجة لنصوص موريتو - عرض عام ١٩٩١ .





علاقة النص بالعرض المسرحي

قراءة في عرض مسرحية «المهمة»

سالم أكويندي *

بالإرشادات المكانية التي يتضمنها النص الدرامي، بل منطوق النص ذاته هو الذي يتضمن الفضاء الدرامي والكيفية التي تعطى بها الجمل والخطابات، لأنها تتم في مكان ما، كما أن كل نص مسرحي يرسم دراماتورجيا ما مقترحة... ولأن الدراماتورجيا لا تتحقق إلا في علاقة قاعة/ خشبة^(٣) وهذا ما نسعفنا فيه معالجة النص المسرحي، حيث سنقف على نوعية هذه الدراماتورجيا، ثم على كيفية تحقيقها لعلاقة قاعة/ خشبة، وحسب أي أفق سيتم ذلك التواصل؛ حيث سنعتمد في هذا على مجموعة من الافتراضات^(٤).

١ - ١ - ٢ الإجراء الثاني:

الوقوف على توزيع الشخصيات ومحورها؛ وذلك حسب ورودها بالنص الأصلي أولا، ثم النص الذي يحمله العرض والذي هو نص الاشتغال المسرحي، باعتبار أن مفهوم الشخصيات هنا سيأخذ منحى دالا مادام

أولا: النص الأصلي لمسرحية المهمة:
ذكريات عن ثورة

١ - ١ - ١ مقدمات منهجية :

قبل تقديم هذا التطبيق المنجز حول مسرحية (المهمة)، لا بد من الإشارة إلى بعض الإجراءات المنهجية المعتمدة في القراءة.

١ - ١ - ١ الإجراء الأول:

التركيز على النص المسرحي، وفي هذا الإطار نعتبر النص الأصلي للمسرحية^(١) هو المنطلق الأساسي للعرض المسرحي المقدم ثم النص الذي يحمله العرض^(٢).

والتركيز على النص، من حيث هو إجراء منهجي أول، يرجع بالأساس لكون الفضاء النصي لا علاقة له

* باحث معربي.

المسرحي؛ بحيث يصبح معطى من معطيات المخرج للجمهور.

١ - ١ - ٣ - ٤ : الفضاء الدرامي:

وهذا الفضاء ينقلنا من الخشبة من حيث هي فضاء مسرحى سينوغرافى، مادى مرئى، إلى الانعكاسات الخارجية للخشبة فى خيال المتلقى مادام مرتبطا بالنص المسرحى. لهذا؛ فهو فضاء غير مرئى، ولا يمكننا التعامل معه بنوع من الإطلاق؛ لأنه خاص بتخيلات الجمهور ومرتبطة بتعدد هذا الجمهور وعدم تجانس، رغم أن الفضاء المسرحى / المرئى يحدد لنا معطيات معينة بوصفها صوراً مادية لانطلاق الخيال، ولكن كيفية اشتغال الخيال كيفية خاصة؛ مادام فعل التخيل فعلاً سيكولوجياً، انطلاقاً من المتخيل من حيث هو إبداع مخزون فى لاوعى المتلقى.

وهذا المفهوم، هو الذى تطلق عليه جماعة المسرح الثالث (الفضاء الثالث)؛ إذ يكون همها هو الجمهور والانعكاسات الخارجية للخشبة فى وعى الناس أو لاوعىهم باعتباره فضاء تجميعياً^(٧). وبهذا الاعتبار، نجد أن الفضاء الدرامى فضاء ينتجه المتلقى وبشكل انبئائى من أجل تحديد إطار عمل الحركة والشخصيات، خاصة أن العرض المسرحى المقدم هو تجسيد شكلى للدلالة، كما يقول رولان بارت^(٨).

كما أن هذا الفضاء له علاقة بالنص الدرامى، وتحديد الفضاء يمكن استنتاجه من تعليقات الجمهور؛ لأن هذه التعليقات هى النقد الموجه للعرض من قبل الجمهور.

١ - ١ - ٤ : الإجراء الرابع:

يتعلق هذا الإجراء بالكيفية التى نقرأ بها العرض، وتحدد هذه الكيفية بانتقاء وحدات من العرض المسرحى المقدم، لأننا نتعامل مع العرض المسرحى، من حيث هو

عنصراً سيكولوجياً، ينحصر فى جسد إنسانى على حد تعبير إمبرتو إيكو^(٩)، مما يعنى أن الشخصية علاقة إشارية، الأمر الذى لا يجعلها بالضرورة تشكل صورة أيقونية ضمن العرض المسرحى.

١ - ١ - ٣ : الإجراء الثالث:

فى هذا الإجراء نعمل على مقارنة المفاهيم المتعامل معها فى هذه القراءة، وهذه المفاهيم هى^(١٠):

١ - ١ - ٣ : الفضاء:

ونستعمله باعتباره مساحة للإدراك، انطلاقاً من القاعة. وبهذا فهو فضاء بنائى، يتم ملؤه بكل العلامات وأنساق الخشبة، مما يجعله يتشكل بها وفيها (الخشبة)، كما أن هذا الاستعمال يقتضى امتداد الفضاء ليشمل الحدث المسرحى، والكتابة السينوغرافية، والمكان الذى يشغله الجمهور، والمعمار المسرحى. وبالامتداد نفسه يشمل الفضاء المسرحى محيط البناية المسرحية: الحى، المدينة... حتى تتمكن من تعرف الكيفية التى ينعكس بها الفضاء الاجتماعى للناس فى نمط الفضاء السينوغرافى للعصر وأسلوب الحياة المعطى. وهكذا، نلاحظ أن الفضاء المسرحى يساهم فى تكوين الممثل، انطلاقاً من حركاته السينوغرافية من حيث هى امتداد لجسده.

١ - ١ - ٢ : الفضاء السينوغرافى:

وهو فضاء مرئى، لأنه يبنى على أشياء مادية موضوعية أو تتحرك على الخشبة، كما أن هذا الفضاء يشمل الخشبة وهندستها، بما هى تقسيمات لمواقع تنقل الممثلين، أو تحريك قطع الديكور بوصفها أدوات أولاً ثم علامات دالة وواصلة. وضمن تضاعيف هذا الفضاء يندرج فضاء الخشبة بوصفه حيزاً ومسافة.

١ - ١ - ٣ : فضاء اللعب :

هذا الفضاء، بتعدد، هو ما يمكننا نعته بالفضاء المسرحى، وضمن هذا الفضاء يتحقق الإخراج

رولان^(١٢)، و(مارصاد) لبيترايس^(١٣)؛ حيث لا نكون فقط أمام تناص، كما توحى بذلك هذه النصوص المسرحية باعتبارها نصوصاً سابقة، بل سنكون أمام اقتراحات دراماتورية يحملها كل نص من النصوص السابقة، مادامت هذه الدراماتورية اقتراحاً قابلاً للإنجاز حسب النصوص التي تحملها، وهذا ما أشرنا إليه في بداية هذه الدراسة، وهو ما يجعلنا نفهم موقع هاينز مولر من حيث هو مؤلف مسرحي بل دراماتورج أى معد مسرحي بالدرجة الأولى؛ حيث نكون في هذا النص أمام دراماتورجيا مركبة تسير في طرحها طبيعة الخطاب المسرحي المتميز بالكثافة، وبذلك يكون هاينز مولر قد أثار الصيغة البريختية في الكتابة المسرحية؛ إذ يأتي بناء هذه المسرحية مركزاً على بداية تدل على لحظة الفعل الدرامي للمسرحية، بما هي الآن وهنا؛ الأمر الذي يوضح لنا وشارمونو في المسرح باللحظة الراهنة والمعيشة أثناء العرض المسرحي من جهة، ومن جهة أخرى لحظة الأحكية المقدمة ذريعة لقول ذلك، مما يوحى بشائية الزمان، الذي ليس في الحقيقة إلا ثنائية الزمان والمكان، مادامت الأحكية رسالة ككل الرسائل تملك تركيباً مكانياً خاصاً بها، رغم أنها (الأحكية) تأتي ضمن العرض الذي يؤطرها في أبعاد ثلاثة، وذلك حسب الشكل الذي نحقق به (المستوى اللساني في تلفظ الممثل وهذا محض بعد زمني). أما المستوى الكتابي: اللافتات، فهي نفسها بعد مكاني. وتبقى الرسائل الحركية التي هي متماثلة الأبعاد مادامت فضائية كما أنها في الوقت نفسه عرضة لضوابط زمانية^(١٤).

هذا ما تدل عليه شخصيات البداية في هذا النص، وهم: البحار وأنطوان الموظف الصغير، وزوجه. أما الحدث الرئيسي لهذه البداية، فهو الرسالة المحمولة، من قبل البحار، للموظف الصغير أنطوان الذي يمثل الشخصية الأساسية للفعل الدرامي في هذه المسرحية، ثم زوجه التي تشكل عمق الذكريات المتداعية عن ثورة في

متوالية في سلسلة مشهدية تمر أمام أعيننا بشكل لا يمكننا ضبطه إلا في حدود نظرة إجمالية؛ الأمر الذي يفرض علينا أن نعتمد مبدأ الانتقاء والتلقائية في هذا الانتقاء، لأننا لا نملك من العرض المسرحي إلا ما يتحصل على مستوى إدراكنا الحسي. ومع ذلك، فإن ضرورة الرجوع إلى مشاهدة العرض تبقى مطلوبة كلما تأتى ذلك في عرض ثان أو ثالث... علماً بأن هذه المشاهدات لا تعنى بالضرورة أننا نشاهد العرض الأول نفسه.

كما أن اعتماد عنصر التوثيق يساعدنا على الرجوع إليها كلما تعلق الأمر بالقراءة.

والجوانب المتعلقة بالتوثيق، نجد في النص المسرحي المكتوب، سواء كان نصاً أصلياً أو معدلاً، تبعاً لعملية الإعداد المسرحي. وهذا ما قمنا به في هذه القراءة، إضافة إلى دفاتر الإخراج والمحافظة.. وردود فعل الجمهور.

١ - ٢ بناء المسرحية الأصلية: ذكريات عن ثورة:

اعتمد المؤلف هاينز مولر، في كتابته لهذا النص، على الاستفادة من نصوص مسرحية سابقة؛ إذ إنه لم يكن أبداً مخترعاً للمادة المسرحية، بل ظل دوماً بحاجة إلى الرجوع إلى النصوص الأصلية الأجنبية، سواء لسوفوكل أو شكسبير^(١٥)، شأنه في ذلك شأن بيرتولد بريشت، حيث يتراءى لنا كأنه يفيد من الأجناس الأدبية، خاصة الشعر، علماً بأن هذا المؤلف المسرحي شاعر أصلاً. وبهذا، يكون قد طور الكتابات السابقة لهذا النص، إن لم نقل إنه يتخذ منها موقف «تصفية حساب» ودعوة لاستخلاص العبرة من الماضي، لأنه يختلف معها من كونها قراءة من وجهة نظر مخالفة، كما يشير إلى ذلك محمد مفتاح في تحديد مستويات التناص^(١٦)، والنصوص السابقة التي يحيلنا عليها المؤلف هاينز مولر هي: (موت دانتون) لبوختر^(١٧)، و(روبسبير) لرومان،

إطار مهمة التبشير بهذه الثورة التى لم تعد كما كانت. ومن هنا، يكون تداعى الذكريات ولعبة «الثورة» ذاتها ليسا إلا من تداعيات الذكرى فى أحضان الزوجة، وهو ما تمثله عملية المضاجعة، بوصفها رغبة مقصودة، لتحقيق الثورة التى لم تعد فى الواقع إلا ذكريات، لكن ورودها أساسى بالنص الأصلي وبالشكل الذى تمت به؛ أى لعبة التمثيل فى التمثيل (المسرح فى المسرح)، أو ما يمكن أن نسميه بـ «ميتا مسرح» (١٥) رغم أنها ليست اللغة الواصفة، بقدر ما هى عناصر أساسية فى البناء الدرامى للمسرحية، وهذا ما يجعلها تقدم بالأقنعة التى تتحول (١٦) من كونها كذلك فى النص إلى أدوار لـ «دوبويسون»، و «كالوديك»، و «سلاسيور تاس»، حيث يكون الدور هنا مجرد صورة أيقونية، مادام الدور مرتبطا بالمثل، وحالما يتلفظ (هذا الأخير) تعمل لفته كأيقونة.

وهذا الارتباط نجده جد متواتر بالشخصية؛ حيث يكون الدور الموحى هو مجموع النص الدرامى واللعب على الخشبة المرتبط أساسا بالشخصية، أى يزاوج بين فضاء اللعب والفضاء الدرامى، كما رأينا فى مستهل هذا المقال، علما بأن الشخصية نفسها تدخل فى بناء النسق العام لباقى الشخصيات الواردة فى النص المسرحى، وهذا ما نجده متمثلا فى العرض المسرحى.

من هذا المنطلق نتابع تحول الشخصيات الفواعل Les actants أنطوان وزوجه، ثم المحارب بوصفه مساعدا للفاعل Adjuvant الذى بدوره يشغل حيز فاعل Actant ضمن الجزء الأول من النص الأصلي الذى نعتناه هنا بالبداية؛ حيث يكتسب دوره بوصفه نقيضا معارضا Opposant.

إذن، على المستوى التركيبى للنص، تتبادل الأدوار والشخصيات مواقعها ودلالاتها الفاعلة والمساعدة ضمن الفعل الدرامى، وتجلّى فيه فضاء دراميا، وهذا ما يركز عليه العرض باعتباره عرضا يندرج فى إطار اختيار محدد بالمسرح الثالث الذى يتوخى هذا الفضاء، أى الفضاء

الدرامى، مادام يستجيب لاختيار المسرح الثالث بما هو فضاء تمثيلى من حيث الفعل. وهكذا، نجد من كان فاعلا فى بداية المسرحية يصبح مساعدا أثناء تقديم اللعبة: التمثيل فى التمثيل؛ حيث يتم تقديم مسرح الثورة. ولقطة «المسرح» هنا تأخذ معنى «فضاء»، بما هو المساحة التى لن تكون إلا مساحة الثورة، وتحيين لحظتها بأدق تعبير، وذلك من أجل الإفصاح عن فعلها. أما على مستوى الكتابة الدرامية، فإنها مجرد تقنية فى التركيب الدرامى ضمن هذا النص، وهذا مستوى للاشتغال الدراماتورجى لدى هاينز مولر لتقديم الفعل الدرامى (ذريعة للقول)، كما أن هذا المستوى من الاشتغال الدراماتورجى هو ما وسمنه بالتطور الحاصل فى كتابات هاينز مولر؛ إذ إنه تحول من الصيغة البريختية ببعديها التعليمى والملحمى، ليتقرب من الصيغة الجدلية للمسرح التى دعا إليها برتولد بريخت فى أعماله الأخيرة، خاصة مسرحية حياة (جاليلى جاليلو)، أو ما يسميه التوسير بالمسرح المادى.

وتبعا لهذا، نفهم العلاقة التبادلية بين الشخصيات والأدوار، وكذلك تحولات الفواعل Actants والمساعدين Adjuvants والمعارضين Opposants فى هذا النص المسرحى، وضمن هذا التداخل النصى من حيث هو كتابة تناصية تبنى على الانتهاك rapport de transgression وتحمل تقنياتها ضمنها، ونفهم كذلك ثنائية لحظتى الفعل الدرامى: الآن وهنا؛ جمايكا/ هايتى الأمريكىستان، وهناك بدلالات الماضى من حيث هو ذكرى: فرنسا وبريطانيا، أيام الثورة البرجوازية، وفى مرحلتها التجارية لا الإمبريالية، التى يتم التعبير عنها بالبداية والخاتمة، والتى تختصر فى الرغبة، حيث لا تكفيهم هذه الرغبة المعطاة بوصفها رغبة ذاتية: الممارسة الجنسية لتأكيد عهر الحدث المسرحى ضمن لعبة التمثيل فى التمثيل، بينما الرغبة تتأكد فعلا يمتزج بالحلم للإبحار الحقيقى للثورة فى عصر الإمبريالية: الآن

اليومي وأشكال الهدم فيه. ولعل مرجعية الكتابة هاته تحيلنا على موطن الكاتب هاينز موللر (ألمانيا الشرقية سابقا)، كما أنها تفتح دعوة للانعتاق الوطني؛ إذ لا تصدير للثورة، بل هي فعل يومي تجب ممارسته مادام دوبويسون يستفيق على قوله: «حين يخلد الشعب للنوم يستيقظ الجنرالات...» (المرجع السابق ص ١٤١) (١٩).

ويبقى في النهاية أن نشير إلى التيمات الأساسية في النص الأصلي للمسرحية، وبذلك تكتمل عناصر البناء الدرامي فيها؛ حيث نجد هذه التيمات ترد كما يلي:

- محاكمة الثورة الفرنسية، انطلاقا من اللحظة الراهنة.

- خيانة الثورة لم تتم إلا من طرف رموزها.

- الإيمان بالثورة واستمرارها.

- فشل الثورة عندما تعتمد على نقيضها.

ويمكن تجميع هذه التيمات ومحورتها في تيمة كبرى هي: «الإيمان باستمرارية الثورة التي لم تكتمل مادامت تتضمن مجموعة النقااض». هذه النقااض هي ما يمكن نعتة بالتييمات الثانوية بل المساعدة أو المعارضة، حسب النموذج العاظمى - لتحقيق الثورة من حيث هي أوليات فاعلة بقصد هذا التحقيق، وتتمثل في: خيانة الثورة لاعتمادها على نقيضها. ولا نقول النقيض الطبقي مادام هذا المفهوم غير وارد بالنص، إلا بعد انتهاء الثورة بمدة كافية؛ حيث يتم التصريح بهذا المفهوم، بمعنى الخيانة التي مورست في إطار فهم معين وجدل خاص للثورة، وإلا كان شعارها الأساسي هو الحرية والمساواة والأخوة؛ الأمر الذي يتيح للخيانة أن تتم، وهو ما يعطى ترجمة صحيحة للشعار في الواقع الفرنسي آنذاك، وكأن قانون التعاطي هذا كان وليد هذا التوجه، ومن هنا نجد نص هاينز موللر يؤكد استمرارية الثورة، الآن وهنا، دون الاعتماد على مثل هذا الشعار، مادام مفهوم الشعار في

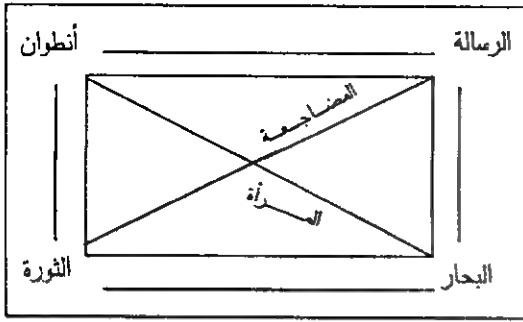
وهنا، مما يعطى لهذه الرغبة دلالتها ميلاذاً لوعي يتمثل حاضره من الماضي والمستقبل: الاستلهام والتمثل: استلهام التراث، وتمثل الواقع، والنص يؤكد هذا عندما يشتغل على «الذكريات» ويستعد للقيام «بالمهمة»، والتركيز يقع هنا على الموظف الصغير أنطوان وزوجه، إنها ثنائية الإحباط والأمل في عصر الثورة الحقيقي دون تيه أو ضلال: مشهد عودة الابن الضال/ فيكتور الذي ليس إلا دوبويسون لممارسة الخيانة. وفي حدود هذه الثنائية، يمكننا ملاحظة نحت أسماء الشخصيات المقدمة في هذا المشهد، وهي:

ساسورتا سروسبييرت = ساسورتاس + روسبيير.

كالود يكدانتون = كالوديك + دانتون.

هذا النحت الثنائي في أسماء الشخصيات يعنى الازدواج والخلط في المواقف لتقديم حدث الثورة الفرنسية كما تم فعلا، وبسخرية مرة للكشف عن زيف فعل الثورة الفرنسية في تحقيق شعارها «الآن وهنا»، وليس في الماضي فقط، مما يجعل فعل الثورة لايزال قائما ومن منطلق جديد، كأنها لم تنته بعد، وهذا ما يجعل إلى معطى «الآن وهنا» بقوة في شخصية أنطوان الموظف الصغير وضياعه بتأثير الأوامر البيروقراطية «التي لاهم لها سوى أن تنتظر اختفاء الإنسان» (مجلة الكرمل عدد ٨ ص ١٤٠) (١٧). وقد تأتى ذلك عندما وضع الموظف الصغير في مصعد قديم وبطئ الحركة (المرجع السابق ص ١٣٧) (١٨).

إن تقنية الكتابة المسرحية المعتمدة في هذا النص توحى بغناها الدلالي: لاستمرار الثورة، ليس في صورتها الفرنسية، ولكن في معطى اليومي والمعيشي، بما هو المتحكم في آليات هذه الحياة، ونموذج هذا هو الموظف الصغير الذي يعتبر أصدق معبر عن فشل مثل هذه الثورة المعتمدة أساسا على التبشير بالمساواة والأخوة والحرية، إلا أنها تأتمر بأوامر البيروقراطية بقدر ما هي شعور بفداحة



حد ذاته لا يعنى إلا ترجمة ذاته هو فى السلوك اليومى للناس بما هم متبنو الشعار.

نلاحظ أن الدعوة للثورة تتم باستيعحاء أدوات مفاهيمية حالية؛ أى أنها فى الحقيقة تعيدنا إلى ستالين وترونسكى، ونحن نلمس هذا من موقع الكاتب هاينر موللر الألمانى الشرقى، ولعل هذا التحديد يعنى ما يعنى آنذاك^(٢٠) مما يؤكد أن تسمية الثورة الفرنسية ليست إلا الحامل لخطاب آخر وثورة أخرى، ولا نعتقد أنها مسكوت عنها فى هذا النص. وحسب هذا السياق (سياق النص الأصلي للمسرحية)، وراهنيتي، تبرز لنا صلاحية الثورة وجدواها، مقابل عدم صلاحية الشعار المصاغ إبان الثورة الفرنسية، ومن ثم، كان الاعتماد على الموظف الصغير أنطوان، بكل مواصفاته الطبقيّة الآنية، ثم الرسالة المحمل بها من طرف البحار كأنها رسالة المهمة التاريخية لهذه الاستمرارية، حيث تم سرد أحداث الثورة فى لعبة مسرحية (المسرح داخل المسرح) لإبراز أبعاد الفضل وذريعتي، الشعار/ الكذبة وتبرز التيمة الثأورية الأخرى، وهى المحاكمة: ولا شئ يحاكم إلا شعار الثورة وفهمه الآن وهنا، أى خارج إطاره التاريخي، بما هو شرط تحققه من حيث هو وعى بمعطيات تلك اللحظة. أما الآن، فإن البؤر الثورية متعددة. وحسب النص الأصلي تتحدد فى جمايكا، هايتى.... بما يعنى صعوبة المهمة، إن لم نقل استحالتها، مالم يقع تمثيل راهنية الظرف ومعطياته المثقلة بقيود البيروقراطية: المصعد بطئ الحركة، المقابلة مع السيد المدير، البدلة، ربطة العنق... كأن من يوكل إليهم الأمر هم موظفو الثورة لا الطبقات الاجتماعية المعنية؛ الأمر الذى لا يعطى فى النهاية إلا الفضل والخيانة التى يتم تأكيدها ضمن النص الأصلي للمسرحية، الذى يمكننا من استنتاج مجموعة من الدلالات المؤشرة على صحته فى الواقع، مما يعنى غناه وفراؤه على المستوى الدلالي.

إذ نجد الغنى الدلالي لهذه الترسيمية متمثلاً فى المرأة/ الثورة، المضاجعة/ الخيانة، البحار/ الصيرورة، الرسالة/ المهمة، الموظف/ الطبقة/ الوظيفة/ الثورة.

وهكذا، يمكننا قراءة المسرحية باعتمادها على المربع السيميائي لجريماس الذى طور من قبل آن أوبر سفيلد بالشكل المحدد السابق، والذى يمكن أن نعطي فى صيغة تعميمية ومناسبة للمسرح، وما المسرحية التى نحن بصددتها إلا أنموذج لتمثل مثل هذه القراءة:

البحار ← الرسالة ← الثورة ← أنطوان.

Opposant ← Objet ← Sujet ← Adjuvant

وضمن هذه القراءة المقترحة، تصبح المسرحية/ النص الأصلي، بمثابة الأحكية الكبرى.

أما الأحكية الصغرى، التى ننتجها هنا بحكاية الحكاية (الميتا مسرح) والتى جاءت ضمن النص على شكل المسرح داخل المسرح، للتعبير عن طبيعة البناء المسرحي وهيكلته نصه؛ أى من كون هذا النص حامل خطابه؛ حيث يتركز فى ذلك على صيغتين مسرحيتين: الدراما بمفهومها الأرسطي، ثم الملحمة بمفهومها البريختي، وهو ما وفق فيه المؤلف؛ إذ استطاع المزاججة بين هاتين الصيغتين ليعطينا نصاً مسرحياً مغايراً لما هو معروف، وبذلك يمكننا نعتي بالنص المخالف، أو نص الاختلاف، ليس على مستوى الشكل فقط بل حتى على مستوى

هذا التوافق هو ما نراه في الشخصيات الواردة بالنص المسرحي الأصلي، وهذا البروز الذي لا يتم بشكل اعتباطي في نظرنا، باعتبار هذه الشخصيات (علامات واصله Embrayeurs وذات مضمون) لا تستمد معناها إلا في فعل الكلام، وهذا ما يجعلها، كما سبقت الإشارة، أيقونات في العرض، كما أن هذا المعنى هو ما نلمسه في ثنايا النص، وحوار الشخصيات، التي هي أساسا شخصيات واصله Embrayeurs تدل على حضور المؤلف في النص، وإبدال حضوره هذا بالأشخاص الناطقين بلسانه.

ثانيا: توزيع الشخصيات المسرحية حسب بروزها في النص والعرض

إن تركيزنا على المحور التوزيعي للشخصيات يأتي من الاعتبارات التالية:

٢ - ١

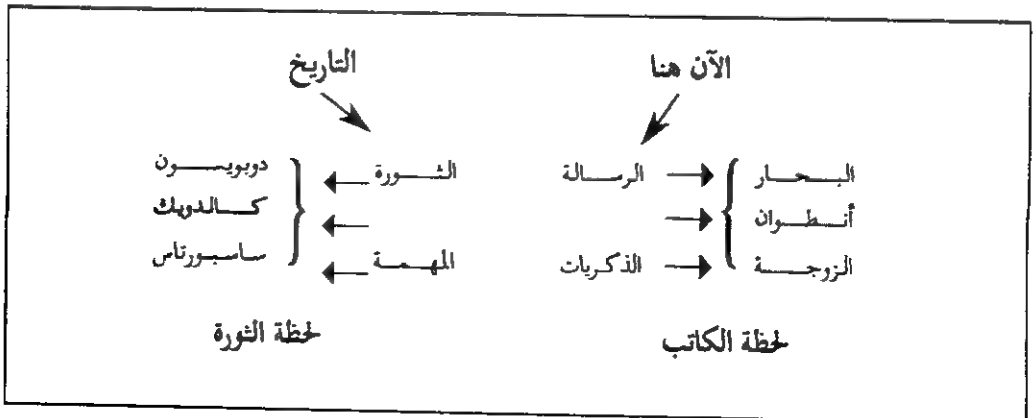
أبعاد النزعة السيكلوجية في التحليل؛ إذ يحسن النظر إلى الشخصية على أنها علاقة، ودمجها في مجموع الرسالة اللغوية، مادامت «لغة الممثل في المسرح - لها تقريبا جميع إشارات اللغة الشعرية، زيادة على أنها إحدى مقومات الفعل الدرامي»^(٢١).

المضمون، في تناوله الثورة والتعبير عنها، من حيث هي طموح إنساني مشروع يتجدد في كل العصور.

وورود الصيغتين المسرحيتين يتم كما يلي:

الصيغة الدرامية الأرسطية تتمثل في البداية، ثم اللوحة/ المشهد المتعلق بالموظف الصغير أنطوان داخل المصعد بطي الحركة.

أما الصيغة الثانية الملحمية البريختية، فتتطرح في مسرح الثورة؛ حيث يتم إبراز مهمة دوبويسون وكالدويك وساسبورتاس ليتسنى له دمج الصيغتين في لحظة وعي، عندما يتوقف تنامي الحدث الدرامي، كأننا هنا ننزاح بصيغة ثالثة في المسرح، وهو ما يتجلى لدى بيكيت بالخصوص، وبالتحديد في مسرحية (في انتظار جودو). ولعل هذا التوقف يؤثر بفشل المهمة المطالب بإنجازها دوبويسون/ ساسبورتاس/ كالدويك، ومن ثم الانحدار للمنحى الملحمي لتمثيل الحدث في صورة ماض، ومن بعد زمانتي كاف هو لحظة الموظف الصغير أنطوان وزوجه، بما هي لحظة زمن الحكى الذي هو زمن المسرحية باعتبارها كلا واحدا؛ إذ يتوافق هنا ولحظة الكاتب هاينز موللر في «ألمانيا الشرقية»، ويمكننا توضيح هذا بالخطاطة أسفل الصفحة:



٢ - ٢

دراستنا هذه ببناء النص وكيفية انبناء العرض، فإن هذا التحليل يهتم بكيفية التنظيم الداخلى للأنساق الدلالية لهما (النص والعرض)^(٢٢)، كما أن لهذا الانتظام دورا مقويا للذاكرة القارئ / المخرج؛ بحيث لا ينفصل هنا المؤلف عن هذا الدور، وبذلك تقترب من الغاية المحددة لشكل الكتابة المسرحية والسينوغرافية، وهو ما يتوخاه المؤلف بقصد التنبؤ والاعتراف بفشل الثورة واستئناف مهامها، رغم هذا الفشل فى اللحظة الراهنة التى دللنا عليها بالآن وهنا.

٤ - ٢

ويمكننا أن نخلص إلى أن مسرحية (المهمة) تسعى إلى بناء مدلولها Signifié بفعل: التكرار؛ تكرار الشخصيات حسب ورودها فى النص وفى العرض، ثم بفعل التراكم تراكم الأحداث: الرسالة، المهمة، التبشير بالثورة واستمرارها، من خلال الثورة نفسها رغم فشلها آنذاك، ثم بفعل التحول تحول الشخصيات حسب وظائفها: أنطوان الموظف الصغير إلى أبطال «شخصيات» الثورة؛ وبذلك يتم دمج الماضى بالحاضر أو اعتبار الماضى مستمرا فى الحاضر وفاعلا فيه من أجل المستقبل الذى يعبر عنه عنوان المسرحية «المهمة»، حيث يتقوى هذا التحول بفعل التعارض، وهذا ما لاحظناه فى مؤشرات مربع جريماس السيميائى.

٥ - ٢

هذه الاعتبارات يمكن ملامستها من التوزيع الثالى الذى نصوغه على هذا الشكل التركيبى انطلاقا من: القضية، النقيض، القضية، وهى صياغة أحيانا إليها النص الأصلى للمسرحية، مما يجعل هذا النص أكثر انفتاحا، أو يجعله نصا مفتوحا حسب تعبير امبرتو إيكو:

إن مفهوم الشخصية بالحصر مفهومأ أدبيا، كما أن هذا الحصر لا يجعلها إنسانية أو مرتبطة بنظام علامائى (إشارى).

٣ - ٢

الإفادة من بعض النماذج التطبيقية فى دراسة الشخصية؛ حيث تحدد هذه التطبيقات ثلاثة نماذج كبرى من العلامات مطابقة لثلاثة نماذج من الشخصيات، وهى:

١ - ٣ - ٢

علامات إرجاعية تحيل إلى واقع من العالم الخارجى: مما يجعل شخصيات النص تحيل إلى مرجعيتها، وهى هنا مرجعية تاريخية: الثورة الفرنسية بفعل تأثير الواقع؛ ليس على القارئ الذى هو هنا قارئ فعلى، بل حتى على المؤلف نفسه.

٢ - ٣ - ٢

علامات واصله، أى أنها علامات ذات مضمون، تأخذ معناها بالنسبة إلى فعل الكلام، وهذا ما أشرنا إليه فى الفقرة السابقة بحضور المؤلف، انطلاقا من لحظته التى هى الآن وهنا (ألمانيا الشرقية سنة ١٩٨٧).

٣ - ٣ - ٢

علامات تكرارية signes anaphoriques، وهى ما يتجلى فى السلسلة المحكية، مما يجعل لشخصيات النص وعرضه المعتمد هنا وظيفة سابقة ولاحقة فى آن، بل إنها علاقة تبادلية حسب نوعية الحكى، وطريقة إنجاز العرض، كما سنرى. ورغم أن تكرار الشخصيات بهذا الشكل يدل على النظام الخاص بالمسرحية، الذى نعتناه فى

في الأحكية الأولى ← البداية / النهاية **القضية** (١) Fable

الشخصيات } الرئيسية
البحار
أنطوان
الزوجة

في اللعبة / الأحكية الثانية **النقيض** (٢) Fable

مجموعة }
الأدوار
الأولى
دوبويسون
كالوديك
ماسبورتاس

مجموعة }
الأدوار
الثانية
دانتون
بروسبير
أحكية الأحكية **التركيب ١** - مسرح الثورة

مجموعة }
الأدوار
الثالثة
فيكتور - دوبويسون
الأم - العاهرة -
الزنجي - ماسبورتاس
التركيب ٢ مسرح المسرح
مستوى التأويل

في الأحكية الثالثة ← **نقيض النقيض** (٣) Fable

الشخصيات }
الرئيسية
الموظف الصغير - أنطوان
المدير
المهمة

في الأحكية الرابعة - البداية / النهاية **القضية** (٤) Fable

مجموعة }
الأدوار
الأولى
دوبويسون
كالوديك
ماسبورتاس

٢ - ٥ - ١

وحدات الاستقرار الدرامي للحدث، بما أن هذه الوحدات هي فصول المسرحية الموزعة إلى لوحات وحسب اللحظات التي استطاع المؤلف اختيارها، وهذا ما تحيل إليه كذلك وجهة نظر الأحكية وإيقاعها الدرامي (٢٣).

٢ - ٥ - ٢

ثاني ملاحظة نقف عليها هي انعراج النص الذي يتدئ برسالة المهمة إلى مهمة الثورة ثم ثورة المهمة، أو عودة الوعي بضرورة إنجاز الثورة التي تبقى دعوة لا تعنى المتلقى وحده بقدر ما تعنى كذلك الكاتب نفسه.

أول ما نلاحظه هو انفتاح النص على نهايته منذ البداية أو البدء بالنهاية، وبذلك تأتي النهاية التي هي البداية. كأن المؤلف يشير إلى أن الثورة لم تبدأ إلا الآن وهنا، وهو ما يتوخاه العرض المسرحي (المهمة)؛ حيث يكون اختيار الشكل هو اختيار القضية أي المضمون. ومن ثم، تتحدد نوعيته الدراماتورجيا المقترحة في هذه الكتابة السينوغرافية بما هي دراماتورجيا تتحقق بتحقيق علاقة قاعة/ خشبة؛ أي أن المتلقى هو المعنى بالدرجة الأولى، والثورة موكولة على عاتقه، وهذا ما تحيلنا إليه

المعتمد، أى أن الإنجاز المسرحى اكتفى فى بدايته بالصيغة الملحمية، وبذلك أغفل الصيغة الدرامية بمفهومها الأرسطى، غير أن هذه الصيغة الملحمية تتحول إلى معطى درامى، ولعل هذا التحول يعود بالدرجة الأولى إلى غياب لحظة البدء الفعلية، بل تذويب كل الدلالات المسرحية وخلو باقى الأحكيات هنا، التى لم تعد فى العرض محض مشاهد مسرحية ضمن سياق العرض، وبالتالي تغيب لحظات الكتابة وتنميقها ضمن دراماتورية جديدة، هى هنا التى أعطت درامية العرض فى سياقه الجديد، الأمر الذى يجعلنا نعتبرها أكثر حوارية من النص السابق أو من دراماتورية المقترحة، وفى هذا الاشتغال نلاحظ أبعاد بلاغة النص وحضور بلاغة العرض المعتمدة أساسا على:

- الاستعارة: المتمثلة هنا فى خلفية الديكور، التى تمثل هنا أجواء معمل: سلم، برميل^(٢٥).

- المجاز بالمجاورة: المصعد الذى يقوم مقام التراتب الإدارى؛ مكتب المدير مثلا^(٢٦).

كما أن الاستبدال المجازى المعمق فى هذا العرض يرتبط بالمشاهد مادامت الشواهد لا تقوم مقام الأيقونة لأنها مجازية بالمجاورة، وهنا نجد أنها تزد على أنها مجاورة مادية للأيقونة؛ حيث نجد أنها متمثلة فى الزى: ملابس العمال والفلاحين، القبعات الواقية من الشمس.

وكل عملية المجاز هنا تأخذ بعدها المسرحى، مما يجعلنا أمام مجاز مسرحى؛ حيث يمكننا استبدال الكل بالجزء، وهذا ما يفسر لماذا تم إخضاع النص الأصلي لعملية الانتقاء من طرف المخرج، وهذا أيضا ما أفسح المجال لعملية الإخراج المسرحى بحيث تعتبر العلامة المسرحية مجازية الجزء من الكل؛ وجود الصينية، إبريق الشاي، مما يعنى هنا الواقع المغربى فى بعده القومى/ العربى. وهذا النزوع معمول به فى المسرح، وهو ما يميزه عن باقى الفنون الأخرى خاصة الأدب؛ حيث يصبح

ثالث ملاحظة؛ تداخل الحكاية الكبرى بالأحكيات الثلاث الصغرى، وهو ما نعتاه «بالعبة الأحكية» أو بما يمكن أن نسميه بالمسرح والقضية؛ أى الانتقال من لغة الحكى إلى لغة الوصف. ونحن نعلم أن ما يميز المسرح عن الأجناس الأدبية (الرواية، القصة، الشعر) هو غياب الوصف منه، الذى لا يأتى مجردا، كما أنه يخلو من التأمل والسرد الخاص؛ الأمر الذى يجعل المسرح غير معد للقراءة العادية إلا فى حالات استثنائية^(٢٧)، كما أن لغة الوصف، هنا، لا تعنى إلا المسرح داخل المسرح، أو الميثا مسرح.

ثالثا: العرض المسرحى للمهمة كما أنجزته

جمعية أنوار سوس

٣ - ١

الإنجاز المسرحى لمسرحية (المهمة) ذكريات عن الثورة؛ قامت به جمعية أنوار سوس بأغادير، للمرة الأولى عام ١٩٨٥، حيث قدمت فى إطار الملتقى الخامس، ثم أعيد تقديمها بالملتقى السابع بأغادير؛ وذلك باللقاء المسرحى الوطنى الثالث بمكناس سنة ١٩٨٧، وكل هذه العروض المقدمة للمسرحية تمت بإخراج عبد القادر اعجابو.

٣ - ٢

أول ما نلاحظه على هذه العروض المسرحية الثلاثة هو اعتمادها على الأحكية الثانية والثالثة والرابعة، حسب ورودها بالتحليل المقدم فى الفقرة السابقة.

وهكذا، نستنتج الاستغناء عن الأحكية الأولى: البداية، مما يجعل المتلقى غير مدرك للحظة العمل المسرحى، بما تعنى هذه الأحكية راهنته، كما رأينا. كما أن هذه الأحكية تعتمد مدخلا دراميا حسب النص

شبكة وحدات سينمائية، كما يذهب إلى ذلك يان موكاروفسكي^(٢٨). وهذا المصطلح «الاقتصاد الدلالي»، الملاحظ في هذا العرض المسرحي، هو ما نعتناه بالتفسير بالمثل الذي يعتمد شكل الدلالة الأكثر بدائية. ومن هنا، نفهم اللونين الأصفر والأسود المعتمدين في العرض المسرحي.

٣ - ٣ - ٣

الاقتصاد الدلالي في منظور الإخراج الجدلي فرض سكونية على المستوى الأيقوني للعرض، أى عدم إعطاء الأهمية للممثل بل للوازم المسرحية الأخرى، وبالتالي أنصح المجال للمجاز بالمجاورة. وهذا ما جعل العرض يبدو أكثر إغلاقاً من حيث إنتاج المعاني، يكرر ما نجده في الدراماتورجية التي يقترحها علينا هاينز موللر.

٤ - ٣ - ٣

رغم هذه الملاحظة، فإن طبيعة هذه القراءة تفرض علينا التعامل معه (العرض المسرحي) بنوع من الدينامية، خاصة أن هذه الدينامية هي من طبيعة العرض المسرحي، أى عرض، باعتباره أساساً متيناً للتحليل.

٤ - ٣

كان منطلق التحليل المشتغل عليه في النص المسرحي هو النموذج العاملي، وبالتحديد الشخصيات والأدوار، وهذا المنطلق نراه يتحكم فينا حتى في سياق العرض المسرحي المنجز الذي سيتم بقوته التحولية ليس على مستوى الشخصيات مادامت مستثناة في سكونية الممثلين، وعدم اعتمادها كأيقونات أثناء تلفظها، ولكن في علاماته المادية باعتبارها مجازاً مجاوراً، وهذه أهم سمة يتميز بها العرض المسرحي، وهو ما يعرفه البلاغيون بالتبؤغرافيا، أى تقديم الشبه على أساس استعارى محض بين التمثيل اللفظي والمشهد الموصوف^(٢٩)، كما أن هذه السمة يحيلنا إليها مفهوم الإخراج الجدلي في

المسرح على شكل الدلالة الأكثر بدائية؛ أى التعريف بالمثل، وذلك بهدف الرجوع إلى موضوع ما وتعيينه وتعريفه، وهذا ما يعمل العرض المسرحي الذي نحن بصده على إبرازه.

كما أن هذا هو ما تجلّى في تلفظات الممثلين باعتبار لغة الممثل، تعمل كأيقونة كما سبقت الإشارة^(٢٧).

٣ - ٣

طريقة الاشتغال هذه نجدها واضحة على مستوى الكتابة المسرحية يبعدها النصي La dramatisation والسينؤغرافي La théâtralisation؛ حيث تنحو هذه الطريقة منحى دراماتورجيا، إلا أن الاشتغال الدراماتورجي هذا يفرض علينا النظر إليه من زوايا أشمل تتمثل في كونها دراماتورجيات (بالجمع) تختلف باختلاف رؤى ومنطلقات الدراماتورجيين في هذا الميدان؛ إذ يصبح الدراماتورج هو رئيس فريق العمل المسرحي ضمن جمعية أنوار سوس، وبهذا يمكننا القول إن:

١ - ٣ - ٣

عرض مسرحية (المهمة) المنجز من طرف جمعية أنوار سوس، حسب الملاحظات التي سقناها، يندرج في إطار دراماتورجيا اقتصاد الدلالة، وهذا ما تريده توجيهات عمل المسرح الثالث وأوراقه.

٢ - ٣ - ٣

الاقتصاد الدلالي المشتغل به وعليه يريد أولاً تكثيف دواله وجعلها محملة بها حسب الآن وهنا: المغرب، أغادير، جمعية أنوار سوس، بكل تعالقاتها الاجتماعية/الثقافية، الأمر الذي نكاد نلمسه في الإخراج الجدلي الذي يركز مفهوماً على فعل التثليث: فعل اللغة الدرامية، فعل الحدث، فعل الشخصيات أى أنه انتقاء يتوخى سلسلة مشهدية، أى اعتبار العرض المسرحي

أوراق المسرح الثالث أو الفقير، المعتمد أساسا على البساطة والباشرة، إضافة إلى كون النص المسرحي يدخل ضمن نظام الأنظمة المشكلة لكلية العرض المسرحي، حسب رأى أوتكار نيك Otakar Zich^(٣٠). لهذا، اعتمدنا على معطيات النص المسرحي الأصلي لقراءة العرض المقدم من قبل جمعية أنوار سوس؛ حيث ترمز إشارات العرض المسرحي إلى إشارات أخرى ليست بالضرورة هي ما يرمى إليه المؤلف، لكن ما يرمى إليه سياق العرض الذى هو هنا من نظم المخرج مادام هو رئيس الفريق المسرحي بالمفهوم الدراماتورجي. وهكذا نجد: ربطة العنق، قضبان السجن، السلالم، إبريق الشاي والكؤوس، علاقات ترمى إلى علاقات أخرى (مضاعفات العلامات)؛ إذ يراد لها فى منطوق الإخراج الجدلى التعبير عن آنية اللحظة وراهنيتها، بينما هي على المستوى الأيقونى تجسيد الحركة وسكونيتها، إلا أنها فى العرض، وأثناء ظهورها على الخشبة، تتجاوز كونها علامات واقعية بما هي هنا والآن (المغرب)، لتأخذ مداها الدلالى؛ حيث تصبح ربطة العنق دلالة على الوظيفية الاجتماعية لأنطوان الذى رأينا أنه الموظف الصغير، كما أن القضبان رمز للعلاقة البيروقراطية وتراتبية العمل المفروضة على الموظف الصغير الذى لا تنحصر مهمته فى الوظيفة (موظف الثورة) بل ثورة الموظف، كما أن القضبان دلالة أخرى للمصعد المعطل؛ أى عدم الالتحاق، أو العلاقة البيروقراطية وتقليص المراتب، مادامت ثورة الموظف لم تستأنف مهمتها.

٣ - ٥

إذن، اقتصاد الدلالة، والإنجاز، يتوخيان قول الشئ المحدد أى مفهوم الاقتصاد السيميائى كما نركز عليه فى هذه القراءة. ولهذا، نجد مفهوم الاقتصاد السيميائى صنواً لمفهوم اقتصاد الدلالة، ما دام العرض المسرحي الذى نحن بصده يرتبط بالممثل والدور المسند إليه، أى قيامه بمجموعة من الأدوار^(٣١).

وهذا الإسناد نعتمد فيه على مفهوم الممثل الذاتى/ الموضوعى الذى نحتة يرى فالتروسكى، والذى من خلاله تتحرك جميع حاملات العلامة المسرحية البشرية وغيرها فى سياق التمثيل...^(٣٢) الذى هو سياق العرض المنجز. ومن هنا، تتحرك العملية الدلالية بقوة^(٣٣)، وهذا ما نقصد باقتصاد الدلالة. ومن خلال هذا، نفهم البعد الثانى للإشارات المسرحية الموظفة هنا؛ حيث ينساب باتجاهها العرض ويتوقف عندها قصد المخرج، خاصة أن الإشارات المسرحية - كما يوضح ذلك أوتكار نيك - تتضمن وظيفتين: وظيفة الوصف الفوتوغرافى للشخص والمكان والفعل، ثم وظيفة الوصف أو المشاركة الدرامية. وحسب العرض المنجز، فإن الوظيفة الثانية هي التى تحضر مادام التركيز هنا يقتصر على اللغة العملية، كما أن الإخراج الجدلى المعتمد فى إنجاز العرض يتم فيه التركيز على الفضاء الخيالى، وهو ما تسميه أوراق المسرح الثالث بالفضاء الثالث. كما رأينا، فإن هذا الفضاء يجمع ما بين الفضاء الدرامى من حيث هو فضاء غير حركى، وهو مجال الخيال وعملية التخيل، ثم الفضاء السينوغرافى، وهو فضاء مرئى يمثل تأطيرا للفضاء الأول. ورغم هذا، فإن نظام اللغة المشار إليه يوحى بتعدد إشاراته، إلا أن العرض - كما سبق القول - هو الذى أعطاهها مميزات وخصائص معينة، هي ما نعتناه بالاقتصاد الدلالى؛ إذ أصبح المتكلم الممثل وتعدد الأدوار المسندة إليه تعبيراً عن المضمون فحسب، ومن ثم يكون الممثل فى «الحركات الانفاقية التى يقوم بها وتجعله يتسلق السلم الخيالى... وهذه العلامات التى يؤديها تبلغ المتفرج من طبيعة المواضيع الخيالية»^(٣٤).

وبهذا التزاوج فى فضائى الدراما والسينوغرافية الملاحظين فى العرض، نستطيع التمييز بين نمطين للمادة المسرحية المقدمة:

- النمط الذي تم إنتاجه في المسرح ← نص العرض .
 – النمط الذي تم تأليفه من أجل المسرح ← النص المكتوب (٣٥).
- والمؤكد أن هذا التوجه الإخراجي للعرض يقترح انتقائية ما، وهو ما يعمل به المشتغلون على سيميائية المسرح مثل كير إيلام (٣٦).

الهوامش :

- (١) هانز موللر، مسرحية ذكريات عن ثورة ترجمة صالح كاظم، مجلة «الكركل» عدد ٨ سنة ١٩٨٢ من الصفحة ١٢٦ إلى ص ١٤٧.
- (٢) عرض مسرحية المهمة المأخوذة عن مسرحية ذكريات عن ثورة، من إنجاز جمعية أوتار سوس بأغادير، من إخراج عبدالقادر عابو.
- (٣) ريشارموند، نصوص المسرح ص: ١٨٩ - باريس ١٩٧٧.
- (٤) نقترح هذه الافتراضات في غياب استقصاء ميداني يعتمد الاستبيان لمعرفة ردود فعل الجمهور، كما تقتضي ذلك نظرية التلقي لدى مدرسة كونستانس، خاصة تجربة ليزر.
- (٥) أندري هيلبو، الوحي الإلهي للكوميديا، ترجمة حسن المنجي. جريدة «أنوال المغربية».
- (٦) قاموس المسرح، باتريس باليس المطبعة الاجتماعية، باريس ١٩٨٠. ص ١٣٥.
- (٧) مناقلة المقدمة تحت عنوان جمالية التواصل للمسرح الثالث باسم المختبر الفني للمسرح الثالث، سعد الله عبدالمجيد، المكتبي الصغير.
- (٨) عن أندري هيلبو، ترجمة حسن المنجي، مرجع سابق.
- (٩) هانز موللر - جريدة «الشرق الأوسط».
- (١٠) محمد مفتاح، استراتيجيات الخطاب الشعري.
- (١١) موت فالتون، «مجلة المسرح المصرية».
- (١٢) رومان رولان، روميسير، سلسلة المسرح العالمي، عدد ٨١، سنة ١٩٧٦، ترجمة عبدالمسيح ستيتي.
- (١٣) بيرفليس، ماراصيد ترجمة يسرى خميس، سلسلة المسرح العالمي المصرية.
- (١٤) كير إيلام، سيمياء المسرح، ترجمة رثيف كريم، مجلة «كتابات معاصرة» عدد ٩ سنة ١٩٩١، ص ٢٠.
- (١٥) نهاد صليحة، مسرح التعازي مجلة «المسرح» العدد ٥ سنة ١٩٨٨، ص ٣٧.
- (١٦) بيتر بوجاتروف، السيمياء في المسرح الشعبي، ترجمة مجلة «الأدب الأجنبية»، عدد ٤٥ السنة ١٢، سنة ١٩٨٥.
- (١٧) مجلة «الكركل» - مرجع سابق، ص ١٤٠.
- (١٨) مجلة «الكركل» - مرجع سابق، ص ١٣٧.
- (١٩) مجلة «الكركل» مرجع سابق، ص ١٤١.
- (٢٠) الإشارة هنا إلى التنبؤ بالتحول الذي وقع في ألمانيا الشرقية، حيث كتبت هذه الدراسة سنة ١٩٨٧ للمرة الأولى وأعيدت كتابتها خلال شهر مارس ١٩٩٢.
- (٢١) السيمياء في المسرح الشعبي، مرجع سابق.
- (٢٢) في المسرح ومكانته الاجتماعية، مجلة «الفكر العربي» عدد ١٤، سنة ١٩٨٠.
- (٢٣) ريشارموند، نصوص المسرح، ص ٢٣.
- (٢٤) ولیم راي، المعنى الأدبي، ترجمة يوقيل يوسف عزيز، دار المأمون، المراكش سنة ١٩٨٧.
- (٢٥) كير إيلام، سيمياء المسرح، مرجع سابق، ص ٢٠.
- (٢٦) المرجع السابق.
- (٢٧) المرجع نفسه.
- (٢٨) المرجع نفسه.
- (٢٩) المرجع نفسه.
- (٣٠) سيمياء المسرح الشعبي، مرجع سابق.

(٣١) كير ليلام، صمياء المسرح، مرجع سابق ص ٢٠.

(٣٢) المرجع السابق.

(٣٣) المرجع نفسه.

(٣٤) المرجع نفسه.

(٣٥) المرجع نفسه.

(٣٦) المرجع نفسه.

المراجع

- Les textes de théâtre - Richard Monod. CEDIC. Paris :1977.

- Lire le théâtre. Anne Ubersfeld . Editions sociales . 4 me edition Mésidor .

- Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis Editions Sociales - Paris: 1980.

- Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage. Greimas en coll, avec. Courtès. Paris: Hachette 1979.

فصول

مجلة "النشء" العدد ١

في العدد القادم:

- فن المسرح والرواية الأفريقية..... وول سونيكا
- العمل الفني الطليعى..... بيتر بورجر
- جون أور وصلاح عبد الصبور..... محسن مصيلحي
- مفهوم العرض المسرحى مصطفى منصور
- المسرح المعارض بيتر إيدن
- المسرح الكلاسيكى الهنـدى..... هنرى ويلز
- التجريب المسرحى بين التنظير والتفعيل..... هيثم يحيى الخواجه
- التعبير الجسدى للممثل..... جان دور
- أصول التجريب فى المسرح المعاصر..... هناء عبدالفتاح
- التجريب والشكل الشعائرى المقدس..... عصام عبدالعزيز
- مدخل إلى دراسة التجريب..... محمد شيحة



التأولات النسائية للسياسة والمسرح*

جيل دولان*

ربما نتذكر الثمانينيات الآن بوصفها عقدا تخلخلت فيه، ونشلت، أعمال المسرح الجماعي الراديكالي الذي كان ينتمى إلى فترة السبعينيات، كما بدأت فيه النساء ذوات الطموح فى العمل فى المسرح الرسمى على مستوى الاحتراف، وفى الوصول إلى أهدافهن. وأثبتت الكتابات النسائية جدواها بحصول ثلاث كاتبات على جائزة «بوليتز» فى الدراما خلال الثمانينيات، وهن: بث هنلى Beth Henley لمسرحيتها جرائم القلب Crimes of the Heart عام ١٩٨١، ومارشا نورمان Marsha Norman لمسرحيتها (الليل، الأم Night, Mother) عام ١٩٨٣، وندى واسيرشتاين Wendy Wasserstein لمسرحيتها (مذكرات هايدى The Heidi Chronicles) عام ١٩٨٩. وبعد سنوات عدة من تجاهل الكتابات النسائية، أخذت لجنة تحطيم جائزة بوليتز تلحظ أخيرا هذه المواهب «الجديدة»، ومعها لجنة جوائز تونى التى كرمت وندى واسيرشتاين بمنح مسرحيتها جائزة أفضل

مثلما حققت النساء الكثير فى مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية، حققن الكثير أيضا فى مجال المسرح فى الولايات المتحدة خلال العقدين الماضيين، ومازال ينتظرهن المزيد. وعندما نظر إلى السبعينيات الآن، بعين التسعينيات، نجد لها فترة ولد فيها، وانتشر، المسرح الذى يتوجه إلى المرأة - وبالتحديد المسرح «النسائي». ووفقا للحركة السياسية التى خرج منها هذا المسرح، تكونت جماعات مسرح المرأة - بتقنياتها الراديكالية ومبادئها الأساسية - وتنظمت فى كبرى المراكز الحضرية حول الريف؛ حيث تعددت هذه الجماعات واكتسبت صفة المحلية بما أن مسرحها كان يتوجه مباشرة إلى مؤسسيه.

* من كتاب «سياسة المسرح والدراما» Politics of Theatre and Drama ed. Grahame Holderness, New York: St. Martin's Press 1992. Persanal, Political, Polemical: Feminist Approaches to Politics and Theatre للمقال ** ترجمة وإعداد نورا أمين معيدة ومترجمة بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.

عضده مبدئيا الهجوم على حقوق المرأة فى الإنجاب، إلى جانب سياسى، ريجان وبوش الرجعتين.

ومع بداية التسعينيات، بدأ المناخ السياسى السائد فى الولايات المتحدة، خاصة فى الخارج فى أوروبا الشرقية، كما لو كان ملائما لإحياء ثورة الستينيات، فمع خروج مظاهرات الدفاع عن حق الإجهاض وحماية مرضى الإيدز إلى شوارع الولايات المتحدة، يتساءل المرء عما إذا كان المسرح النسائى - أيضا - سوف يصبح مرة أخرى ساحة للنضال السياسى.

التأريخ للنسوية والمسرح

علينا أن نعود إلى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات؛ حيث ظهرت الموجة الثانية من الحركة النسائية على إثر حركة الحقوق المدنية وتكوين صوت قوى وحيوى لليسار الجديد، حتى نستوعب إمكان تجديد الراديكالية المسرحية فى التسعينيات. فمنذ نهاية الستينيات، والمناضلون يحاولون مراجعة العلاقات الشخصية داخل المجتمع ونسق القيم الثقافية وفقا لإيديولوجيا أكثر عدلا.

لكن، فى سياق دفاع اليسار عن التحرير العنصرى والاقتصادى، وعن إعادة النظر فى القيم الثقافية، ظلت السيادة الخاصة بالعلاقة بين الجنسين محافظة.

بدأ المسرح النسائى بوصفه إحدى تظاهرات الثقافة النسائية، فعلى مسرح *It's a bright to be a woman* فى نيويورك - وهو من أوائل الفرق المسرحية - ظهرت حركة من الوعى السياسى تؤازر ضرورة طرح الحياة الشخصية للمرأة للنقاش. وقد استخدمت هذه الفرقة تقنيات المسرح السياسى ومسرح الشارع ومسرح الغوار، وهى تقنيات مستعارة من المسرح التجريبي ذى التوجه الشرقى الذى تضاعف وجوده فى الولايات المتحدة فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات.

مسرحية عام ١٩٨٩، للمرة الأولى فى تاريخ جوائز التأليف المسرحى.

مع ذلك، يستتر خلف نجاح الكتابات النسائية فى المسرح الرسمى، عدد من القضايا السياسية التى ماتلبث أن تدين المجال النسائى والمسرحى؛ فمعظم المسرحيات الحائزة على جوائز لجان التحكيم، وبالتالى واسعة التوزيع وكثيرة التعرض للإخراج المسرحى، يميل إلى الاتجاه المحافظ فى الشكل والمضمون. وعلى سبيل المثال، نجد مسرحية *Beth Henley* (جرائم القلب) *rimes of the Heart* بمثابة كوميديا عن عائلة من الجنوب تتغلب فيها الشقيقات الثلاث على نزعاتهن الفردية للحفاظ على الرباط الأسرى بينهن. فى هذا السياق، لا توجد إلا إشارات قليلة إلى الوضع السياسى العام، أو إلى وضع النساء خارج الطبقة المتوسطة. أما مسرحية مارشانورمان *Marsha Norman* (الليل، الأم *Night, Mother*) فقد أثارت خلافا واسعا فى رأى فى الصحافة النسائية حول اختيار البطلة المسبق للانتحار، وأسلوب حياتها اليأس والمنعزل عن المجتمع. وتعتبر أحدث المسرحيات الفائزة، وهى مسرحية وندى واسيرشتاين *Wendy Wasserstein* (مذكرات هايدى - *The Heidi Chronicles*) بمثابة نقد للحركة النسائية من خلال شخصية تدعى الواقعية، فى حين تستغل هذه الصورة لتأمين حريتها الشخصية ذات الطابع الإنسانى. وهكذا، تنطوى إشارة المسرحية إلى الحركة النسائية فى السبعينيات على أنها انتهت ولم يعد لإججازاتها وجود.

بينما تستعرض مسرحية وندى واسيرشتاين الجماهيرية فكرة موت النسوية، على أحد مسارح برودواى المترفة، يحدث شئ آخر مختلف تماما فى الشوارع المجاورة. فعلى الرغم من أن المسرح النسائى البديل ظل هزىلا، باستثناء بعض الفرق المسرحية المؤسسة منذ زمن طويل، فإن الحركات النسائية الليبرالية والراديكالية فى الولايات المتحدة كانت آخذة فى اكتساب وضع نضالى ما،

فى الثمانينيات، بدأ المسرح الرسمى بمنح جوائزه الرئيسيه للنساء، نتيجة لضغوط الحركة النسائية الليبرالية. ومع ذلك، بدأت الممارسات المسرحية النسائية تتراجع، فى حين شهد هذا العقد بداية النقد النسائى الملتزم ونظريته التى أصبحت شيئا حيويا جدا للعمل النضالى والفكرى فى دائرة المسرح ودراسته الأكاديمية.

النسوية المادية والنظرية النقدية الجديدة

بدأ النقد المسرحى النسائى فى الثمانينيات التعليق على المسرح النسائى ومسرح النساء، فى محاولة للتمييز بين وجهات النظر الإيديولوجية فى الأعمال التى تكتبها النساء. وبناء على خصوصية كتابات المرأة فى بقية المجالات أيضا، بدأ نقاد المسرح ومنظروه يبحثون عن الاختلافات التى تحملها على مستويات الشكل والمضمون والسياق، إذا كانت تنتمى إلى الاتجاه النسائى الليبرالى أو الراديكالى أو المادى.

ويذهب اهتمام النظرية النقدية النسائية المادية إلى أبعد من فنون العرض؛ فهى تأخذ فى اعتبارها الجهاز الفكرى الذى يبدع هذه الصور للجمهور، وعلاقته ببنية الثقافة النابع منها وتقسيم السلطة فيها. أما مسائل خشبة المسرح والإضاءة والديكور والتمثيل والحركة، وكل أشكال العرض المادية، فتأتى فى مرحلة تالية للإبداع الفكرى، لتحدد شكله الفنى ومعناه النهائى. كما تؤكد هذه النظرية أهمية اعتبار المتفرج بوصفه مشاركا فعليا فى العرض المسرحى وفى تكوين معناه.

وفقا لنظرية العرض المسرحى النسائية المادية، يعتبر وضع المرأة على خشبة المسرح فعلا سياسيا بلا جدال. فوجود امرأة داخل إطار خشبة المسرح فى حين ينظر إليها المشاهدون، يحقق موقفا إيديولوجيا له معنى فى علاقة المشاهد بالمشاهد - بكسر الهاء ثم بفتحها -، خاصة إذا كان جنسه مؤنثا، مما يحمل أيضا مضمونا سياسيا. وتقتترح هذه النظرية إعادة النظر فى «بويطيقا»

وقد كان ظهور المسرح الحى، والمسرح المفتوح، ومجموعة العرض - مثلا - بمثابة قطيعة مع الأسلوب النفسى الواقعى الذى كان يسيطر على المسارح المحترفة فى الولايات المتحدة. وشكلت هذه الجماعات المسرحية التجريبية كتكتلات ثارت على التقسيم السياسى الطبقي: المؤلف/ الممثل/ المخرج، وعلى الفصل بين المتفرجين والمؤدين المقيدين بإطار خشبة المسرح الخارجى (Prosce-nium arch) كذلك، أدى استيراد تقنيات مسرح جروتوفسكى الفقير إلى جانب «مسرح القسوة» لآرنو، وفكرة «التعذيب» لبريشت، إلى تغيير جماليات المسرح التجريبى فى الولايات المتحدة تغييرا جذريا، فلم يعد النص مقدسا، بل أصبحت الطقوس والأحداث التلقائية أساسا أوليا للعمل المسرحى، وأخذت القضايا الاجتماعية والسياسة تغذى العروض المسرحية وأشكالها الفنية.

ومع أن أعمال المسرح التجريبى فى هذه الفترة كانت تتعرض لقضايا حيوية تتعلق بالحياة المدنية وتعرض على حرب فيتنام، فإنها لم تسد للمرأة أية خدمات لم يقدمها اليسار من قبل بشكل عام. من هنا، تركت بعض النساء - مثل ميجان تيرى ودويرتا سكلار - العمل فى المسارح التى كن يستترن فيها وراء المخرج أو المسؤول الرجل، ليؤسسن فرقا مسرحية نسائية خاصة بهن. وهكذا، جددت جماعات المسرح التجريبى النسائى فى الشكل المسرحى من خلال نظريات المسرح الطبقى، كما عدلت فى الفكرة المؤسسة للنوع المسرحى، القائمة على الفصل بين الجمهور والممثلين، وذلك بالجمع بينهم فى حلبة واحدة يتحركون فيها معاً.

من ناحية أخرى، أخذت الحركة النسائية تتقدم إلى الدرجة التى جعلت الجميع ينصاع إلى مطالبها حول وضع المرأة السياسى والاقتصادى فى الطبقة المتوسطة، على الرغم من عدم الالتفات إلى وضع المرأة السوداء والأقليات العرقية الأخرى.

حسا من الغضب والتمرد على السلطة والثقافة السائدة
متمرجا بطابع نضالى.

وختاما، وحتى نوضح هذه النظرية وأفكارها أكثر
سوف نسوق مثالين لمسرحيتين نسائيتين، الأولى هى
مسرحية: (مذكرات هايدى The Heidi Chronicles) من
تأليف وندى واسيرشتاين Wendy Wasserstein والثانية
(عرض ثعبان وينتو الزيتى من مدينة ويجوام Winetou's
snake oil show from wigwam city، من تأليف وإخراج
«مسرح المرأة العنكبوت» spider woman Theatre. تعتبر
المسرحية الأولى من المسرحيات الرسمية لما بعد النسوية،
التي تشوه التاريخ السياسى للنسوية فى الولايات المتحدة
من منتصف الستينيات وحتى أواخر الثمانينيات؛ فهي
تقلل من شأن المكاسب النسائية الحيوية، وتقمع الغضب
النسوى، بل تتضامن مع توقع الثقافة السائدة نهاية
«النسوية». ويساعد الشكل الواقعى التقليدى للمسرحية
على تأكيد أيديولوجيتها المحافظة. أما المسرحية الثانية،
فتستخدم - على عكس الأولى - التقنيات البريختية
والطقسية للخروج من حيز الواقعية الإيديولوجية
والشكلى الضيق. وتعبير عن الغضب العنصرى تجاه
محاولة تخوير الثقافة الأميركية الهندية لتلائم السياسة
المهيمنة، كما تعبر عن إمكانات الذوات النسائية وقدراتها
الكامنة.

وفقا لنظرية النقد المسرحى النسائى، تظهر «مذكرات
هايدى» بوصفها نموذجا للغضب الذى ضل طريقه؛
حيث يجمع النص الأدبى الواقعى الغضب النسوى
ولا يترك منه إلا فورات متقطعة تهاجم تاريخ الحركة
النسائية. إن هذه المسرحية تستخدم النسوية على مستوى
المضمون فقط، كما تقمع فى طريقها أيضا الاختلاف
الطبقي والعرقى، وتقدم إلى المشفرج الأبيض الوصف
الذى يريده لفترة أواخر الثمانينيات. هكذا تفشل الكاتبة
فى الوصول إلى جذور القهر فى المجتمع، ولاندرك إلا
فشل المرأة الظاهرى فى تحقيق كل أحلامها كلها.

العرض المسرحى من خلال القيام بمراجعة جذرية
للشكل والمضمون، ومحاولة التعبير بشكل كامل عن
الذوات النسائية المتنوعة عبر الأجناس والأعراق والطبقات
الاجتماعية. وربما نصل بهذا إلى بويطيقا جديدة لا
تحتل الفصل بين الشكل والمضمون، وترى فى فكرة
محاكاة الواقع - أو اعتبار المسرح مرآة له - وسيلة
لتعصيد هذا الواقع بنقله إلى المسرح وبمحاولة فرض
الاتحاد مع الشخصوس المسرحية على الجمهور، بل ترى
أن هذا المفهوم للمسرح إنما يساعد على حجب
الأسباب الإيديولوجية لهذا الواقع، ومعها كل تصور آخر
مخالف للواقع الاجتماعى.

وتعتمد النظرية المسرحية النسائية المادية والنقد المنتمى
لها على آراء ونظريات فرنسية متنوعة، متعلقة بالتحليل
النفسى، مثل آراء ونظريات هيلين سيكسو Helene Cix-
ous وجوليا كريستيفا Julia Kristeva ولوس إيريجاراي
Luce Irigaray، وكذلك تعتمد على استراتيجيات ديريدا
Michel Foucault وتحليل ميشيل فوكو للسلطة والجنس، وعلى مراجعات جاك لاكان Jacques
Lacan للتحليل النفسى، ونظريات ما بعد البنيوية.

من هنا، نرى كيف أن تنوع مصادر هذه النظرية
وتعددتها يمكن أن يكون قد أبعدها جدا عن التجربة
النسائية الشخصية التى كان من المفترض أن تتميز بها
هذه النظرية النسائية التى، لذلك، أصبحت محل نقد من
الفروع الفكرية النسائية الأخرى، ومحل سخيرة فى
الثقافة الشعبية، مما أضعف من فعاليتها.

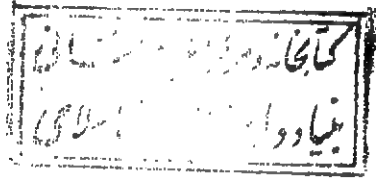
حاولت فرق المسرح الرسمى من ناحيتها أن
تستوعب التيار الفكرى النسائى، وتضمنه فى عروضها
التي تنتمى إلى سياق ثقافى - أو إلى مؤسسات -
محافظ. ومع ذلك، ظل التيار النسائى - أو النسوية -
يحمل داخله مقاومة للثقافة السائدة المهيمنة تظهر فى
أشكال من المسرح النسائى البديل ونظريته؛ حيث نجد

«مرح النساء»، كما تحفز متفرجيهما نحو تأمل الأوضاع السياسية وتغييرها.

هكذا يتضح لنا موقف (مذكرات هايدى) التى تدعى انتماءها للمسرح النسائى فى حين تختلف عنه فى حقيقتها، بما أنها تسهم فى نفاق المتفرجين وثقافتهم المحافظة.

ربما - إذن - تمثل أعمال فرقة «المرأة العنكبوت» السوداء مستقبل المسرح النسائى فى التسعينيات، عندما يتمرد على (مذكرات هايدى)، ويحل كل تناقضاته، على أمل تحقيق طموحاته لمستقبل المرأة ومسرحها النسائى.

أما مسرحية فرقة «المرأة العنكبوت»، فلا تتوانى فى التمرد على تهميش المجتمع للمرأة وعلى إجبارها على التكيف معه. فى هذا الإطار، تستخدم المسرحية الكوميديا لتسخر من تقاليد الثقافة السائدة، ولكى تتحدى المتفرجين البيض - فالفرقة من النساء السود - وتجعلهم يتأملون مسؤوليتهم تجاه الأوضاع التى تعرضها المسرحية. وتخطر المرأة العنكبوت بجمهورها الليبرالى فى مقابل تقديم رسالة تؤمن بها وتؤسس عليها مسرحها النسائى البديل، فهى ترفض الانتماء للمسمى نفسه الذى يضم كتابات بقية النساء، مثل وندى واسيرشتاين، ألاوهو



الإرهاب

والمسرح الحديث*

جون أور

و دراجان کلیک

تقديم :

يكاد يكون من المستحيل أن نعرف الإرهاب تعريفاً دقيقاً. ولكنه، بعبارة عامة، نوع من العمل العنيف الذي يقصد به إحداث تأثير عام موجه عادة ضد أفراد أو مؤسسات الدولة. ويمكن أن يوجه الإرهاب أيضاً ضد شرائح عشوائية من السكان، وهو يهدف في الأغلب الأعم ليس إلى إيذاء ضحاياه الرئيسيين فحسب، بل كل أولئك الذين يناصرونهم. فعندما يكون هدف الإرهاب هو رجال السلطة، فإنه يعمل على تهديد بناء السلطة بأكمله. أما عندما يكون هدف الإرهاب هو اتباع السلطة، فإنه يعمل على تهديد من كان على شاكلتهم أيضاً. وأياً كان القناع الذي يتستر وراءه الإرهاب، فإنه يوجد لشهجه جميع مؤيديه وتبيط هم أعدائه، من خلال خلق مناخ من الخوف؛ يصيب الناس بالعجز عن

* فصل من كتاب بالعنوان نفسه، ترجمة أمين حسين الرباط، أكاديمية الفنون بالقاهرة.

التصرف ويمطى للإرهابى فى الوقت ذاته قدرة على التستر. بيد أن هذا الأمر غالباً ما ينجح فى المدى القصير فقط، إذ إن الإرهابيين يمكن عزلهم عن المجتمع، ويمكن خيانتهم وكشفهم، ويمكن كذلك تجاهلهم من قبل من يطمحون فى كسب تأييدهم. ومن الممكن أيضاً أن يقوموا ضحية لإرهاب الدولة - بدورهم - حيث تحشد الدولة لهم الكثير من الإمكانيات، وتطور طرق المراقبة والعقاب والانتقام. وربما توجه العمليات الإرهابية ضد أعداء يتم اختيارهم داخل جهاز الحكومة، أو ضد أولئك الذين يعتبرون مذبذبين بحكم اقترانهم وتعاونهم مع من يعتبره الإرهابيون عدواً لهم. فالبراءة فى نظر معظم الإرهابيين مسألة نسبية، وتعريف التعاون والتواطؤ عندهم واسع مطاط، فعلى سبيل المثال من يقتل من المارة، أو يصاب بالشوشة فى انفجارات الإرهاب؛ فذلك لأنه - حسب منطق الإرهابيين - لم يتخذ الاحتياطات الضرورية، أو لأنه تواجد فى المكان غير المناسب فى الوقت غير المناسب.

أن العمل الإرهابي لا يمكن تجاهله من قبل المسرح، بل إن مثل هذه الاعتداءات الغاشمة تصبح لاشئ، ضرباً من ضروب العدم، دون تأثيرها المسرحي. إن الاعتداءات الإرهابية تعد بمثابة مزج بين شيئين متناقضين: المشهد والسرية. فالإرهابيون يتفون لأعمالهم أثراً مدوياً متفجراً، على المستوى المجازي والحرفي، ولكنهم في الوقت نفسه يريدون لذواتهم أن تظل في منأى عن الوصول إليها، كما أنهم يريدون لأساليبهم أن تظل من الصعب التنبؤ بها. يجب ألا يعرف أحد أين سيوجهون ضربتهم التالية. فهم يترصون ويكمنون في الزوايا على أمل أن يضعهم التوقيت والدقة اللتان يتمتعان بهما في قلب المسرح.

وإذا واصلنا هذه الاستعارة، نجد أن الإرهاب يستخدم مسرحاً متحركاً، مثلوه غالباً غير منظورين، لا يمكن رؤيتهم. أما أعداء الإرهاب من رجال الدولة، فإنهم يردون إما بكبح الحدث على أنه واقعة عامة ويردون بإرهاب مضاد، أو بإعطاء صورة رسمية للأحداث، وتحويل الجانب المسرحي بالغ الخطر فيها إلى مجرد مشهد سياسي تحت السيطرة؛ وذلك عندما يواجهون بطوفان من المعلومات العامة.

وعلى هذا النحو، فإن سلطات الدولة ووسائل الإعلام تسعى جاهدة إلى إدارة مشهد الإرهاب مسرحياً، وتجعل من العمل الإرهابي مصدراً للغضب الأخلاقي واسع الانتشار، وتغرق الصحافة ووسائل الإعلام الإلكترونية «بميلودراما» - مسرحية مبالغ فيها - من المعاناة والاستنكار، تستهدف تحويل سلاح الدعاية إلى نحر الإرهابيين، وتقديم تفاصيل مستفيضة، بطريقة مسرحية، عن محاكمات المشتبه فيهم، المقبوض عليهم، ومن ثم تقدمهم إلى المجتمع في صورة وحوش. ترتيباً على ما تقدم، فإنه يبدو أمراً طبيعياً أن تعنى الدراما بالإرهاب، ولا سيما ذلك النوع من الإرهاب المسرحي، وأن تعنى كذلك بالاستجابات المضادة التي تتراوح ما بين الإرهاب المضاد والإدارة المسرحية للمشاهد السياسية.

على هذا النحو، فإن تعريف الإرهاب ليس بالأمر اليسير، وليست هناك مناقشة للإرهاب تخلو من القيمة: فقد يعتبر المقاتل من أجل الحرية، في دولة ما، إرهابياً في دولة أخرى. ولكن ثمة مساحة شائعة من الاتفاق؛ إذ يلاحظ كثير من المعلقين الطبيعة المسرحية للإرهاب في العالم المعاصر؛ فهو يتضمن نوعاً من الإخراج المسرحي المخطط للأحداث التي تحول الجماهير الغافلة إلى متفرجين رغم إرادتهم، وإلى رهائن للمشهد الدامي، وذلك من خلال الاستخدام المتنوع للمتفجرات، واختطاف الطائرات والبشر، وعمليات الاغتيال. ويجرى الدفاع دائماً عن مثل هذه الأحداث في ضوء أهداف سياسية نهائية، كقلب نظام الدولة أو الحكومة أو تغيير سياسة بعينها. وفي الوقت ذاته، يتمثل هدف الإرهابيين المباشر في التحريض على الاعتداءات الغاشمة التي لا تستطيع الجماهير - «المتفرجون» - تجاهلها أو غض الطرف عنها، والتي لا بد أن يتجاوز معها أعداء الإرهابي المباشرون من رجال السلطة والمناصب العليا في الدولة المحاصرة بالإرهاب. ليس من قبيل المصادفة أن الإرهاب قد أصبح ظاهرة عالمية في خلال الأعوام العشرين الماضية، بل أصبح جزءاً لا يتجزأ من عصر الإلكترونيات السمعية والبصرية، الذي أصبحت فيه المعلومات ممكنة ومتاحة على مستوى العالم؛ حيث تنقل وتعرض فوراً وفي وقت واحد في بلدان مختلفة من شتى أنحاء العالم.

وقد لاحظ المسرح، باهتمام، هذا الحدث المسرحي على ساحة العالم؛ فصنع - بدوره - من مشهد الإرهاب موضوعاً محورياً في الدراما الحديثة المعاصرة. وكانت تلك هي نقطة البداية لهذا «المجلد الضخم». تم تمثيل أعمال العنف على المسرح ضد الممتلكات وضد الأشخاص لأنواع مختلفة من المتفرجين في وقت واحد، أحياناً بقصد التخويف، وأحياناً أخرى بهدف التهديد، ولكن عادة بهدف استفزاز عدو الدولة ودفعه إلى الخوف المضاد غير الشعبي وغير المحبوب. وبقي دائماً أن تؤكد

السحر الذى كانت تحتوى عليه فيما يتصل بالمجتمع الحديث.

يضع دانيال جيرولد Daniel Gerould هذا التطور فى منظوره التاريخي السليم، عندما يوضح افتتان الإليزابيثيين Elizabethans وانبهارهم بالرعب بوصفه سلاحاً يمثل سطوة الدولة. وتذكرنا مناقشة جيرولد بأن الرعب لم يكن سلاح الأقوياء دائماً فقط، بل إن المركزية المتزايدة للدولة الحديثة قد أضافت إلى الرعب إمكانيات جديدة. ويذكرنا انبهار تيمورلنك Tymour Link بكرستوفر مارلو، جاسوس الحكومة، وانبهار رتشارد الثالث بشيكسبير، بأن التراجيديا فى عصر النهضة تمتد بجذورها إلى الرعب المتمثل فى عصر تيودور Tudor، وفى الدولة البريطانية التى كانت لم تزل بعد جينياً، وبالقدر نفسه فى المدينة الإيطالية التى عاش بها ميكافيللى. ولكن الاستخدام الأيديولوجى المنظم للرعب يظهر - كما يوضح جيرولد - بعد ذلك بقرون، مع قيام الثورة الفرنسية.

ذلك هو الأصل الفكرى للرعب المنظم، الذى نطلق عليه اليوم «الإرهاب»: الاستخدام المنظم للرعب فى خدمة العقيدة الكلية. وبين جيرولد Gerould الانبهار بشخصية روبسبير Robespierre باعتباره أول منظر أيديولوجى للرعب فى مسرحيات جورج بشنر Georg Büchner فى القرن التاسع عشر، وكذلك شخصية ستانيسلاوا برزيزيوسكا Stanislaw Przybyszewska فى القرن العشرين، التى ينظر الكاتب المسرحى البولندى إلى بطلها الشاعر الفرنسى من منظور يختلف عن منظور ثورة ١٩١٧. وإذا كان الرعب قد لازمنا طيلة فترة الحضارة الأوروبية، فإن الإرهاب - النبت الحديث للرعب - ظل يلازمنا باستمرار طيلة القرن العشرين، وقد بات الآن ظاهرة عالمية. إنه نتاج عصر الأيديولوجيات التى نظرت إلى الرعب - خطأً - على أنه أداة يمكن من خلالها التعجيل بالكفاح الثورى. وعندما

والإرهاب، فى هذا المقام، يعنى أمرين: «الحدث»، الأشياء التى تقع، و«العملية»؛ أى أن الإرهاب يتكون من العلاقات التى تتطور بين الشخصيات الرئيسية، علاقة ثنائية بين الإرهاب والسلطة من ناحية، وعلاقة ذات ثلاثة أبعاد تجمع بين الدولة والإرهابيين والجمهور، من ناحية أخرى. وفى نهاية الأمر، فإننا ندرك هذا بطرق مختلفة فى كل أنحاء العالم خارج حدود الدولة المعنية. إن رغبة الإرهابيين فى خلق السخط والعنف وإثارة الفزع، على كل تلك المستويات المشار إليها سابقاً، تجعل منهم موضوعاً خصياً للمسرح. أما الإرهاب - من حيث هو حدث عام، يتجاوز عالم المسرح - فإنه يقع وراء عالم المسرح تماماً، إذ إنه نوع من «العرض» الذى يفرض على المتفرجين - الجمهور غير الراغب فيه، إنه أيضاً حدث بلا سيناريو مكتوب، يمكن أن ينتهى نهاية سيئة، وهو دائماً ما ينتهى تلك النهاية. أما النص الدرامى، فإنه يلتقط عناصر وجوانب من هذا الحدث الإرهابى ويعيد طرحها فى الساحة الرسمية للعرض؛ ألا وهى المسرح الحديث.

ومن الضرورى أن نضع هذه العملية فى سياقها التاريخى، فالإرهاب من حيث هو نتاج سرى منظم «لمسرح القسوة».. ربما يكون سمة مستمرة وثابتة لمعصرنا الحديث. أما الرعب السياسى، فى جوهره، فإن له تاريخاً طويلاً فى تطور الدولة الحديثة. ما كان للإرهاب أن ينمو ويتطور مطلقاً لولا الرعب المنتشر فى الدولة الحديثة والتعقيدات الناجمة عنه. ونحن نجد فى الدراما الحديثة أن هذا الرعب فى أشكاله المبكرة كان عنصراً مكوناً قوياً وفاعلاً فى التراجيديا فى عصر النهضة، وأنه قد انتقل إلى قوالب مسرحية جديدة ومتنوعة، حتى وصل إلينا فى القرن العشرين. وقد كان تطور الأيديولوجيات السياسية المجردة منذ عام ١٧٨٩ أمراً بالغ الأهمية فى هذا المجال، وقد تتبع عدد من المشاركين فى هذا الكتاب تسلسل هذه الفكرة، ومدى

ينظر إلى الرعب على أنه أداة لتطوير النضال، فإن كل المؤشرات تدل على الانهيار المخجل للقيم الثورية.

يجب أن نتذكر أن الخط الفاصل بين الرعب والإرهاب يكون في بعض الأحيان غاية في الدقة. ويتمثل هذا في احتقار ماركس لنيكاييف Netchayev واستخدام جماعته الإرهاب العدمي في روسيا، وكان هذا أيضاً جزءاً من الهجوم على الاستراتيجيات الفوضوية التي كان يمارسها باكونين Bakunin والتي فشلت في حشد الطبقة العاملة. وعلى الرغم من رفض أتباع لينين، بالروح نفسها، الاعتداءات الإرهابية التي كانت تقوم بها الجماعات السرية، فإنهم في مرحلة متأخرة آمنوا بأن الرعب هو الملجأ الضروري لصراع الطبقات أثناء الحرب الأهلية أو الثورة. وعلى الجانب الآخر، نجد أن البولشيفيين Bolsheviks - رغم رفضهم الشديد الاعتداءات الإرهابية التي لامتيز بين جهة وأخرى، مثل الانفجارات الضخمة والاعتقالات التي قام بها ثوار روسيا الاجتماعيون - يعتبرون الرعب «العقل» المقتن، واللجوء إلى التهديد باستخدام العنف لإرهاب الناس حتى يتعدوا عن تأييد الثورة المضادة، أسلحة مشروعة في صراع الطبقات وفي المواقف الثورية!! وبالمثل، استخدم الفايكونج Vietcong الرعب في مناطق معينة في الحرب الفيتنامية، رغم أن هذا الرعب لا يمكن مقارنته بالرعب الجماهيري المنظم الذي مارسه الخمير الحمر Khmer rouge عندما استولوا على السلطة في كمبوديا Kampuchيا. وإذا ما قارنا هذا بما يحدث في الغرب، فإننا نجد أن معظم العمليات الإرهابية الحديثة تبوء بالفشل ولا تحظى بكسب تأييد الجماهير، ومن ثم أصبح الإرهاب غاية في حد ذاته، كما أن مسرح عمليات الإرهاب المحدود يدفع بأهدافه السياسية بعيداً، وبصدم بعنفه من يحتمل أن يتعاطفوا معه.

ولذلك، فإن الإرهاب لا يمكن أن ينظر إليه باعتباره الملجأ الأخير لمن فشلوا في حشد التأييد الشعبي، كما

يدعى بعض النقاد الليبراليين. ومن ناحية أخرى، لا نستطيع أن نسقط الإرهاب من حسابنا تماماً ونعتبره مجرد ممارسات مجرمين متهورين لاعقيدة لهم، كما يعتقد بعض النقاد المحافظين. وفي غضون ربع القرن الماضي، لم تكن لمعظم أشكال الرعب صلة قسوية بالانتفاضات الجماهيرية في أوروبا وأمريكا الشمالية، بل كان الإرهاب هو الملجأ الأخير لأولئك الذين تخلوا عن النضال السياسي بحثاً عن تأييد الجماهير. إن الإرهاب المعاصر في أسوأ أحواله، وهو ينشأ من اليأس الفاعل والساحط أحياناً لأولئك الذين لديهم إيمان شديد بقضاياهم. أما إرهاب الجماعات التي تطلق على نفسها «الجماعات الثورية»، فهو إرهاب غير ثوري بالمرّة، وآية ذلك أن تلك الجماعات قد فقدت التأييد الجماهيري ومنيت بالفشل المستمر في استعادة هذا التأييد، وفي نهاية الأمر فقدت القدرة والإرادة على توليد وتفجير التأييد الشعبي مرة أخرى. فضلاً عن هذا، فإن فشل الإرهابيين في إقناع الناس يزداد نتيجة لتوجيه العنف الذي لا معنى ولا مبرر له، نحو أولئك الذين يفترض اجتذابهم إلى جانب الإرهابيين. والحقيقة أن الغالبية العظمى من الإرهابيين تضع العربة أمام الجواد. إن يأس الإرهابي يأس راع، وهو في تشده وتزمته يصبح شخصية شديدة الانفصام السيكولوجي، وشديدة الرغبة في تدمير الذات. بالإضافة إلى ما سبق، فإن صورة الإرهابي أمام ذاته كشهيد يدافع عن قضية عامة، أو كعميل يسعى إلى إحداث التغيير الراديكالي، تجعله يتصرف كأنه عارض متشنج على مسرح المجتمع العريض.

وفي الوقت ذاته، يصبح نموذجاً هائلاً للشخصية الرئيسية في الدراما الحديثة، تلك الشخصية المنشقة على الجماعات التي تهدد المجتمع، وربما يصبح صورة أخرى عصرية للشهير في دراما عصر النهضة أو بطلاً هامشياً الدور في تراجيديا رومانسية.

الجمهورية لتمررد الأفراد الفوضوى فى مجال الحركة التعبيرية قتل الآباء باعتباره عملاً سياسياً، ويتجلى هذا الموضوع - قتل الآباء - رغم بشاعته وقسوته فى المسرحيات الأساسية لكل من رينهارد سورج Reinhard Sorge وولتر هازنكلافر Walter Hasenclever وأرنولت برونين Arnolt Bronnen. أما الموضوع التالى، فهو موضوع الثورة الجماعية الذى يعرض لتجربة ثورة ١٩١٨ القريبة فى أعمال أيرنست تولر Ernest Toller وجورج كييزر Georg Kaiser. ويرى كيرالغ فى هذا الاتجاه حركة جادة نحو يوتوبيا جماعية، ولكنها لم يقدر لها الاستمرار إذ قوّضها دور القائد «الكارزمى» الملهم الذى يرغب ويدمر أولئك الذين يسعى لتجسيد دورهم، بدعوى أنه صانع لعالم جديد.

ولقد أصبح الإرهاب ظاهرة منظمة واسعة الانتشار فى الحقبة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية، وقد ظهر بين جماعات فشلت فى الوصول إلى السلطة السياسية. وحقيقة الأمر، أن ظاهرة الإرهاب تلك صارت بارزة واضحة للعيان أثناء حرب الجزائر، وتصاعدت الحرب الفيتنامية والصراع العربى الإسرائيلى فى منطقة الشرق الأوسط. وجدير بالذكر أن أول مجموعة إرهابية كبيرة تظهر على أرض أوربية فى تلك الفترة كانت «منظمة الجيش السرى» التى خاضت حرباً سرية ضد الشوارب الجزائريين، و«جبهة التحرير الوطنى» على أرض فرنسية التى حاولت اغتيال شارل ديغول وزعزعة استقرار الجمهورية الخامسة. أما الظاهرة التاريخية الكبرى الأخرى التى وقعت فى فرنسا، وكانت حاسمة فى تطويرها وتسميتها الإرهاب، فهى أحداث مايو ١٩٦٨.

على الجانب الآخر ينظر كل من عايدة هوزيك Aida Hozik ودراجان كليك Dragan Klaić إلى النتائج المختلفة التى أسفرت عنها تلك الفترة المعقدة والمؤثرة من الناحية السياسية، ومن وجهة نظر الدراما اليوغسلافية

ولقد أصبحت المعضلة الثورية المتمثلة فى الاختيار بين الإرهاب أو الثورة الجماهيرية - بل محاولة تجنب الاختيار بين الاثنين - موضوعاً حيويًا فى المسرح السياسى الألمانى. ويستكشف مايكل باترسون Michael Patterson فى مقالته عن إخراج بسكاتور Piscator لأعمال شيللر Schiller جذور الإرهاب، ويحلل الإرهاب الثورى عند برخت Brecht. ويزعم باترسون أن مسرحية شيللر التى ألفها سنة ١٧٨٠ يمكن أن تعتبر أول مسرحية إرهابية فى قائمة المسرحيات الأوروبية، ويعزز هذا الادعاء استخدام بسكاتور الزى الحديث فى إنتاجه لها عام ١٩٢٦. ويأتى الاختيار الرئيسى لخيال بسكاتور - من وجهة نظر باترسون - فى رسمه شخصية «إسبيجلبيرت» Spiegelberg - على أنه شرير العصابة الفوضوية الذى يستخدمه المخرج لاختبار الأهداف الحقيقية لكارل مور Karl Moor الزعيم الذى يحيل اللصوص إلى مجموعة إرهابية. ولاشك أن مقتل الرفيق الشاب على أيدى رفاقه الشيوعيين وبرضائه فى مسرحية برخت السياسية المثيرة للجدل، التى اعتبرها كثير من النقاد عملاً مؤيداً لستالين، لاشك أن مقتل هذا الرفيق يثير تساؤلاً ضخماً حول مدى عقلانية الرعب. وتستكشف المسرحية الحد الفاصل المتحرك بين الرعب والإرهاب، فى إطار الحزب الشيوعى فى الثلاثينيات من هذا القرن.

ينظر لادو كيرالغ Lado Kralj إلى بعد مختلف من أبعاد المسرح الألمانى، وهو الحركة التعبيرية قبل الحرب وبعدها، ويكشف عن رؤيا ورغبة يائسة (ذات نعمات رومانسية ومسيحية عالية) نحو فجر جديد فى المجتمع الحديث، ويتمخض هذا عن إحساس إرهابى جديد. ويأتى التحول العالمى، من الرؤيا الدينية إلى العدمية، من خلال تأثير نيتشه Nietzsche القوى، بالإضافة إلى تعزيز أوصال المجتمع البورجوازى، ثم من خلال «ثورة العقل» التى تريد أن تحقق نتائج فعلية. ومن الأشكال

بالتحليل، خاصة عناصر تدمير الذات والسلوك المسرحي شديد الوعي بذاته، التي أثمرت وطوّعت شكلاً درامياً جديداً من التزاوج غير المحتمل بين الإرهاب والعيش في عالم أحلام مثالي. ففي مسرحية (تلوث الهواء) ١٩٧١ - ١٩٧٢، يعرض المؤلف ثورة داخل قصر على مسرح تقليدي، يتحول فيما بعد إلى أحد «كومونات» الطليعة، كمشال على مدينة أحلام أصابها الجنون فتتحول إلى أحد معسكرات الاعتقال المصغرة، تقيم التمارين في مواجهة السلطات المعادية الموجودة خارج معسكر الاعتقال. ويعالج جوفانوفك في مسرحياته التالية موضوع جهاز الدولة العقائدي الذي يهزم الآمال والطموحات المثالية، كما يتناول الدوافع غير الرشيدة لأتباع ذلك الجهاز الذي يقوض الرغبة المثالية في المنطق.

إذا نظرنا إلى الإرهاب على أنه خارج نطاق المسرح، واعتبرناه شكلاً من أشكال الدراما الاجتماعية، فإننا نواجه سؤالاً حيوياً: ما القالب الدرامي الذي ينبغى أن يتخذه على خشبة المسرح؟ كيف يحول المرء شيئاً يحمل بذور المسرح في أعماقه، كالإرهاب، إلى مسرح حقيقي؟ يقول جون أور John Orr إن إحدى نقاط الجذب في الإرهاب، من وجهة نظر الكاتب المسرحي، هي الأثر الدرامي الذي يمكن أن يكون مباشراً ومثيراً للمشاعر والأصدقاء الواسعة في آن. وبصفة خاصة، يمثل الهجوم العنيف على الدولة تحدياً مباشراً لكتاب المسرح السياسي. ومع هذا، فإن أكثر كتاب المسرح فاعلية وتأثيراً هم أولئك الذين يتسنى لهم المزج بين مباشرة الحدث وبعد المسافة الذي يتحقق من خلال التقنيات المسرحية التي تختلف اختلافاً كبيراً عن تقنيات الأفلام الوثائقية والتحقيقات الصحفية التي تقدمها وسائل الإعلام. ويظهر استخدام داريو فو Dario Fo عنصر «الفارس Farce»، وكذلك استخدام جنيت Genette هامبتون Hampton وسوينكا Soyinka عنصر التراجيديا الكوميديّة، سخافات

المعاصرة. فتثير هوزيك نقاطاً عدة حيوية بالنسبة إلى الإرهاب المعاصر، وهي نقاط يجب ألا نبالغ في تأكيدها. مثال ذلك أنها ترى في الإرهاب ظاهرة متنامية تمر بتغييرات تاريخية. وعندما يفشل الإرهاب في بلوغ الدعاية التي يصبو إليها، فإنه يلجأ إلى تصعيد أعماله من التهديد أو اختطاف الضحايا إلى تفجير القنابل والقتل، وتعتمد قدرته على خلق التأثير المسرحي على استقبال الأحداث من قبل الجماهير والأهمية التي توليها السلطات لهذه الأحداث. إن السلطات الحكومية هي التي تقرر هل تحول طبيعة الإرهاب الذي يقع خارج نطاق المسرح إلى مشهد مقرر، يتزايد جمهوره من خلال الإعلام وتتسع دوائر مشاهديه. وهكذا، تستطيع السلطات أن تغير من الأثر المسرحي الذي يحاول الإرهاب خلقه لدى الجماهير. وتتابع هوزيك في مقالاتها المهمة تصاعد الإرهاب في أوروبا الغربية في أوائل السبعينيات، في ضوء العنف المتزايد وفي ضوء الاستجابة المضادة للإعلام والدعاية من قبل الدولة. وهي تختتم مقالها قائلة: إن معنى الإرهاب لم يكن قط معنى سويماً مستقيماً، بل إنه ظاهرة معقدة، تحمل أفعالها رسائل مختلفة، لمجموعات مختلفة من الناس.

أما كليك، فإنه يركز عن قرب على التطور الإيديولوجي لمفهوم الإرهاب، وينظر إلى العقدين التاليين لعام ١٩٦٨ على أنهما أسوأ فترة في الثقافة الأوروبية. فبعد أن تبخرت حالة الفرحة الغامرة في بداية عام ١٩٦٨، بدأ ظهور الإرهاب؛ بدأ الإرهابيون المثاليون الجدد يتحولون إلى عالم الخيال والأحلام، فهم «آخر المؤمنين بأحلام لا يريد أحد أن يأخذها على محمل الجد».

ويعتبر الكاتب المسرحي اليوغسلافي دوسان جوفانوفك Dusan Jovanovic من أبرز من علقوا على انتشار التمرد وتحوله إلى سخط يدمر ذاته ويهزم نفسه. ويتناول كليك العناصر المختلفة في أعمال جوفانوفك

رايه ينظر إلى مشاكل الانفصال والالتزام فى داخل الخلية الإرهابية، ويقوم بدراسة وفحص مسرحية بوند المسماة (العوامل)، ومسرحية (الأحلام الحقيقية) لمؤلفها جريفيثز Griffiths، ومسرحية (فأر فى الجمجمة)، تأليف هتشنسون Hutchenson، ومسرحية (أوراق اعتماد متعاطف) لهوارد باركر Howard Barker، ثم أخيراً مسرحية (هذا الخير الذى يجمعنا) للمؤلف نفسه. ويزعم راييه أن مفهوم الشبكة الإرهابية التخريبية الجماعى يتعارض والعظمة والسمو التقليديين للطفل الدرامى الوحيد، والانقسام الذى يقع بين العامة والخاصة نتيجة لتقاليد البطولة.

ومهازل الموقف الإرهابى من ناحية، كما يظهر ضعف وسقوط أولئك المتورطين فى تلك المهازل. أما المسرحيات التاريخية لبوند Bond وبرتون Brenton، فهى تلجأ إلى استخدام المسافة الزمنية لتوليد المنظور السياسى، وهى تحتاج إلى تقويم نقدى لاستخدامها أساليب بريخت الفنية فى «التغريب» وإحداث المؤثرات الجماعية. من ناحية أخرى، فإن «مسرحيات الإرهاب المعاصر» تلتزم التزاماً شديداً بأعراف المسرح الطبيعى، وتقرب اقتراباً شديداً من الموضوع، فتصبح ذات طابع ميلودرامى، فضلاً عن إغراقها فى العواطف.

أما المقالات التى يقدمها ريتشارد بون Richard Boon وديفيد راييه David Rabey، فإنها تؤكد الدور المحورى الذى لعبه الإرهاب لإعادة الحيوية إلى المسرح البريطانى فى السبعينيات من هذا القرن. ويتوفر بون على دراسة أعمال هوارد برنتون Howard Brenton دراسة متأنية، ويحدد جذور أعماله بأنها مستمدة من مشاهد الموافق عام ١٩٦٨، علماً بأن هوارد برنتون هو من كتب المسرح البارزين فى هذه الحقبة. ويحمل البطل الإرهابى لمسرحيات برنتون المبكرة تأثير الموقف، ولكن برنتون يرفض البطل الإرهابى فى مسرحيته (الروعة)؛ حيث يتجه إلى التيار الرئيسى للمسرح، متخلياً عن مسرح المعارضة. فهو على خلاف أعماله الأخيرة يسمح للبطل بأن يسيطر على الحدث، رغم رفض المؤلف له سياسياً. وجدير بالذكر أن برنتون يتجاهل التاريخ، ويعتبره معادياً «لمجتمع المواقف» فى أعماله المبكرة، ولكنه فى أعماله المتأخرة بصير على الحاجة إلى مواجهة التاريخ والتعلم من الماضى.

أما راييه، فإنه يتناول صور الإرهاب فى الدراما البريطانية فى السبعينيات والثمانينيات بصورة عامة، وهو يوسع مجال المشكلة التى يثيرها برنتون فى مسرحيته (الروعة)، وهى مشكلة البطل الإرهابى ومدى تكامله مع شبكة إرهابية واسعة أو انفصاله نهائياً عنها. ومن ثم، فإن

تركز ماري كارين داهل Mary Karen Dahl على الصورة الدرامية للإرهابى بدرجة أقل، بينما تركز بدرجة أكبر على الاستجابة الدرامية لإرهاب الدولة فى العالم المعاصر. وهى تنظر إلى المسرح العالمى من اتجاهات مختلفة، باعتباره بؤرة المقاومة لإرهاب الدولة؛ فهو بوصفه شكلاً من أشكال الفن، يمثل حدثاً جماهيرياً وجماعياً. إن المشاهدين من جمهور المسرح يستطيعون أن يشعروا المقاومة الجماعية للإرهاب بغض النظر عن كونهم من ضحاياه أم لا، وبغض النظر أيضاً عن كونهم يعيشون فى تلك الدولة التى تتعرض للمسرحية للإرهاب فيها أم لا. وتعارض ماري داهل على الجماهير التلقائية التى تذهب إلى مسرح المعارضة الذى يعرض قىماً مصطنعة وغير حقيقية تحاول الدولة خلقها من خلال التهديد والخوف. إن المسرح فى الدولة التى يحكمها الرعب والإرهاب يعد أحد المستودعات القليلة للقيم الجماعية الأصيلة، ويعد أيضاً شكلاً أصيلاً من أشكال التحدى الإنسانى.

من العجيب أن من ملامح الإرهاب المعاصر فى الغرب، تزايد أعداد النساء اللاتى يتورطن فى الجماعات الإرهابية الصغيرة، ويشاركن فى التخطيط والتنفيذ للمهام الإرهابية. وقد أدى هذا، بدوره، إلى استجابة

Adorno وجورجن هابرماس Jürgen Habermas وآخرون. وهو أمر محوري لفهم العالم الصناعى المتقدم: أن نخضع كل شئ لحكم العقل والترشيد. أما الإرهاب، فهو تحدٍ لحكم العقل والترشيد، وهو شكل من أشكال التخلص من السحر والافتتان بتلك الظاهرة المعقدة التى يسميها غير بسذاجة بظاهرة «الكاريزما» أو «القيادة الملهمه». إن الإرهاب يثير الفوضى واللاعقلانية والفرع وعدم القدرة على التنبؤ بما يمكن أن يحدث فى مواجهة النظام، والرشد والعقل والوضوح، وهى كلها جوانب لتجربة فنية يحاول كتاب الدراما المحدثون الإمساك بها، وتصويرها فى أعمالهم منذ عهد «الرمزيين Symbolists». ليس للإرهاب قادة عظام ولا رموز حقيقية، وإن كان له ميثولوجيا وأساطير خاصة به، أو بالأحرى هناك أنماط لشخصية الإرهابى، ومناظر تفرض علينا فرضاً، وأنماط لقرارات معينة تشكل دراما العنف السياسى. قد يصل بعض الإرهابيين إلى الشهرة، ولكنها شهرة سيئة سرعان ما تنسى. إن الإرهاب شئ ثقيل بغض، ولكنه سوف يستمر بوصفه ملجأ أخيراً للعنف والتحرر من الأوهام، وهو قادر على شن حرب على نطاق ضيق. إنه نوع من المرض الجرثومى الذى اعتدناه وألفناه، فأصبح شيئاً عادياً، ومن الممكن السيطرة عليه، ولكن من المستحيل القضاء عليه تماماً. لقد أصبح الإرهاب مشهداً ثابتاً - وإن جاء على فترات - فى وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة، ولكنه - فى النهاية - لا يحقق إلا القليل، فيما عدا خلق حدث مسرحى مقتضب سرعان ما يتوارى أثره.

كتاب المسرح من النساء، مثل آن دفلن Anne Devlin، وكاريل تشرشل Caryl Churchill وفرانكا ريم Franca Rame لملاحظة هذه الظاهرة. تشير سوزان جرين هالغ Suzanne Green Halgh فى معرض مناقشتها القوية دور المرأة الإرهابية فى الدراما المعاصرة قضية الجنس (من حيث التذكير والتأنيث فى اللغة)، أو قضية «الجنس اللغوى» بوصفها قضية أساسية. فهى تنظر إلى الأسلوب الذى يتولد عنه الرعب والإرهاب بواسطة اللغة، والصور الخيالية، والأحداث، وتوزيع أدوار الذكور والإناث. وهى تسارع برفض فكرة إن النساء اللاتى يتورطن فى الإرهاب يتم تصويرهن على أنهن «رموز للإرهاب»، وهى تقول بأن الإرهاب يقدم مجالاً للتحدى؛ حيث يمكن تصوير أدوار بالغة التعقيد فى المجتمعات الغربية، وأن هذا يعطى مصداقاً للنظريات النسائية الحديثة عن «مسرح الأمومة Maternal Theatre».

وفى النهاية، يمكننا القول بأن الإرهاب وثيق الصلة بالدراما، لسببين: أولهما - كما سبق أن أكدنا - الطابع المسرحى العنيف والموحى بالموت الذى يحيط بالإرهاب، والذى لا بد أن يجذب رجالا المسرح. أما السبب الثانى، فهو أن الإرهاب - شأنه شأن «المعاصرة» ذاتها - قد صار قدرنا، وهو قدر أهون وبديل أسهل من إخضاع كل شئ لحكم العقل أو «الترشيد» الذى يحدثنا عنه ماكس فيبر Max Weber وتيودر أدورنو Theodor Adorno.

متابعات

□ الوعي بالمكان ودلالاته .

□ قراءة في كتاب الرواية و التراث السردى.

□ التشكيل الدال..

قراءة في «إشراقات» رفعت سلام.

الوعى بالمكان ودلالاته

فى قصص «محمد العمرى»

شاكر عبد الحميد

«عدوت بين الماء والغيمة

بين الحلم .. واليقظة

مسلوب الرشد

ومد خرجت من بلادى .. لم أعد ..»

(أحمد عبد المعطى حجازى ، طردية)

مقدمة :

أيضا رواية يقوم من خلالها المبدع بإعادة البناء والإنتاج لواقع ما ، فى مكان ما ، فى زمان ما ، بطريقة ما ، تؤكد على نحو بارز تلك العلاقة التفاعلية الخاصة التى نشأت بين الإنسان والمكان .

لقد عرف بعض الباحثين ، أمثال ستوكولز-Sto- koles وشوماخر-Schomacher عام ١٩٨٨ المكان باعتباره السياق الجغرافى والمعمارى للسلوك . فهو - أى المكان - يشير إلى حيز ما يحيط بالإنسان ويطلق عليه هذا الإنسان اسما . وهذا المكان لابد أن يتـ . بصفات محددة ومحسوسة ، برغم أنه أصلا تجريـ . فكرة عقلية مجردة . وإلى هذا المكان تتم نـ . أو ربط - بعض المعانى الاجتماعية والشخصية

يستخدم الشعراء والقصاصون وغيرهم من الفنانين والمبدعين الصور الخاصة بالمكان من أجل إثارة أو تكوين حالات نفسية خاصة داخلنا . فالفن - كما يؤكد بعض الباحثين المعاصرين فى سيكولوجية الفن - بطبيعته مكانى ، وهو مثله فى ذلك مثل الحياة يتطلب مكانا معنا يصح ساحة للأحداث ؛ مكانا يمكن تقديم التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات فيه ، ومن خلاله ؛ مكانا يمكن أن يصح ساحة لتصوير الواقع ، أو إعادة إنتاجه فنياً ، أو لإنتاج الأحداث الخيالية الخاصة التى يتطلبها العمل الفنى فيه . فالرواية التاريخية ، مثلاً ، ليست مجرد رواية تتعامل مع فترة زمنية ماضية ، لكنها

من خلال الاستخدام التكرار لهذه الصفات والمعاني^(١).

معنى ذلك ، أن أى مكان لابد له من مجموعة من الخصائص الفيزيائية - أو الطبيعية - المميزة (كالمساحة والتضاريس والمناخ .. إلخ) ، لكن هذه الخصائص الطبيعية هي فقط بمثابة الشرط الضروري لكتبتها ليست شرطاً كافياً - كما يقول المنطقة - فلا بد من وجود الإطار الخاص بالعلاقة والمعنى والانتماء ، وهو الإطار الذى يخلعه الشخص على المكان ، فينسب إلى نفسه وينسب نفسه إليه . فالمكان، إذن ، إضافة إلى خصائصه الطبيعية والجغرافية المميزة، لابد أن ينظر إليه على أنه تكوينات أو بنى أو حالات معرفية ووجدانية ، تكون موجودة لدى الأفراد والجماعات، وتسهم على نحو واضح فى تحقيق إحساسهم بالهوية الفردية والجماعية، وفى استمرارية وجود هذا الإحساس لديهم^(٢).

يبدو اهتمام محمد عبد السلام العمرى «بالمكان» على نحو واضح فى جميع أعماله القصصية ، ويتجلى ذلك لديه بدرجات متفاوتة تتراوح من تضمين المكان فى عناوين بعض القصص (مثل : «المساحة الخالية» ، «المدن الجديدة» ، «رائحة البلاد البعيدة» ، و «طريق الكفار» ، «وبر الخيام» و«غناء أرواح القبور» ، ضمن مجموعة (شمس يضاء) ومثل : «صمت الرمل» ، و «النصب التذكارى» و «الصحارى وضيق الأمكنة» ، ضمن مجموعة (إكليل من الزهور) ، إلى الاهتمام بالمكان بأبعاده الجغرافية والرمزية والتعبيرية، كما سيتضح ذلك خلال هذه الدراسة .

أولاً : أنواع المكان :

يستخدم المعمارىون وغيرهم من مصممي المدن والمباني تعبير الإحساس بالمكان Sense of Place لوصف تلك القدرة التى يمتلكها مكان معين على إحداث واستحضار معان مشتركة ، لكنها تتسم بالخصوصية فى

الوقت نفسه ، ويتم هذا من خلال النشر أو العرض لعناصر فيزيائية (أى طبيعية) معينة ، تستدعى بدورها مجموعة ثرية من الأفكار والمشاعر والتداعيات. ونحن نفترض أنه ليست كل البيئات الطبيعية التى نقطنها هي أماكن ذات معنى؛ فقد قارن أحد الباحثين وهو ريلف Relph عام ١٩٧٦ بين فكرة الإحساس بالمكان ، وفكرة فقدان الإحساس بالمكان Place lessness ؛ ففى عدد من المدن المعاصرة فى عالمنا اليوم ، أدى الاستغراق فى عمليات تقنين العناصر ، وتجانس وحدات وأشكال البناء، وتزايد الحاجة إلى إسكان أعداد كبيرة متزايدة من البشر، إلى اختفاء الملامح المحلية والخصال الفريدة المميزة للمكان ، التى يمكن من خلالها المقارنة بين شعب وشعب آخر، أو بين جماعة بشرية وجماعة أخرى. ويقول بعض الباحثين إن ذلك قد أدى إلى فقدان الإحساس بالمكان فى حالات كثيرة ، وقد أدى التدمير لما أطلقت عليه سبيفاك Spivack اسم «أماكن الأنماط الدولية» Archetypical Places (مستخدمة تعبير المحلل النفسى المشهور كارل جوستاف يونغ) ، وهى الأماكن التى تعضد تكامل الأسرة والمجتمع والهوية الفردية والقومية ، أدى ذلك - كما يقول بعض الباحثين - إلى تزايد الاضطراب فى السلوك الاجتماعى وفقدان الشعور بالأمان أو حسن الحال . إن ما يكمن فى المكان الفريد المتميز هو تلك الخصائص التى تعمل على تنشيط التعبيرات الرمزية عن الذات وعن ذكريات هذه الذات وطموحاتها وخيالاتها .

وبالنظر فى مجموعتى (شمس يضاء)^(٣) و(إكليل من الزهور)^(٤) للقصص محمد العمرى ، يمكننا أن نكتشف أن الأماكن التى استأثرت باهتمامه إيجاباً أو سلباً كانت هى الأماكن التالية :

١ - البيوت القديمة :

ويظهر هذا النمط من الأماكن على نحو خاص فى قصة «المساحة الخالية» [مجموعة (شمس يضاء)] ؛

الذاكرة وتاهت الأبواب». ويرغم مافى هذه الفقرة من إنشائية واضحة، فإنها تلخص جوهر هذه القصة الذى أراد الكاتب التعبير عنه.

تحضر فى قصة «المساحة الخالية» تعبيرات كثيرة تصور الخصائص الجغرافية للمكان، لكن هذه الخصائص لا يمكن فصلها لديه عن الخصائص النفسية، فنجد التعبيرات الخاصة عن الارتفاعات والانخفاضات، عن الثبات والحركة، عن التعرج والتوازي والتقابل والاشتراك، فهناك أماكن مرتفعة وأماكن منخفضة، وأماكن ثابتة، وأماكن متحركة، وأماكن غامضة، وأماكن واضحة، أماكن محبة وأماكن كريهة، هناك حجرات ومكاتب وبيوت. وعلاقة الشخصية بالمكان هنا هى علاقة خوف وكرهية، فالشخصية هنا تكره الأماكن الضيقة القذرة المقيدة للحركة والقاتلة للحرية، فهذه الأماكن تصاحبها ذاكرة مقيدة وأحلام مخنوقة. والقصة أقرب إلى أجواء الكوابيس، فالمكان خائق يحاصر الوعى، ولا يفتح أمامه نافذة يتسرب منها الضوء.

٢- البيوت الحديثة :

يظهر هذا النمط من الأماكن بوجه خاص فى قصة «درجة الغليان» [مجموعة (شمس بيضاء)]، وهى قصة عن الحصار والفوضى والقهر واختلاط المعايير وزحف الظلمة والتخلف على حساب النور والتقدم. فالمنزل الذى يقيم فيه المثقف المعروف بطل هذه القصة محصور بين المطافى ومخزن أنابيب البوتاجاز خلف نادى النصر! وإضافة إلى هذه الفوضى فى تخطيط المباني والمنشآت والمرافق، هناك ذلك التجاوز المعروف فى وطننا الآن لكل القوانين واللوائح والقيم؛ فعندما ذهب الراوى باعتباره مهندساً معمارياً أو مقاولاً إلى بيت الكاتب ليعاين المشكلة التى يعانى منها، وجد فى الجهة التى حددها له باعتبارها جوهر المشكلة:

حيث يهتم الكاتب بتصوير خصائص البيوت القديمة التى أحنى عليها الدهر فيقول:

«بخشب الباب من الخارج ملمس خشن .. وتنعوت بارزة وبشور غائرة، وبين كل لوح ولوح فاصل صغير ملتحم من أعلى، منفرج من أسفل بغير انتظام، والسطح الخارجى متعدد التعاريج».

ويقول أيضاً:

«والمكان عليه طبقة كبيرة من ترسبات أثرية تتدلى منه خيوط العناكب».

وأيضاً:

«تنوء الرؤى متداخلة فى غبشة ظلام المكان الواسع المظلم على شارع ضيق مملوء بالذباب والقاذورات ... الإضاءة المنبعثة من المصباح لا تبدد ظلام المكان .. فالإضاءة نفسها مخنوقة».

يمثل قدم المكان فى هذه القصة وفى قصص أخرى غيرها، لدى هذا الكاتب، وسيلة للتعبير عن إحساسه بتسرب الزمن وضياعه منه ومنا، وتبدد العمر وانقضائه السريع، لديه ولدنيا، فيصاحب مرور العمر وتقدمه بلى المكان وقدمه؛ حيث ينتشر فيه الذباب والعناكب، والقاذورات، فى جو كابوسى خائق قائم يسيطر على المكان؛ فالأبواب متأكلة، والنوافذ مهترئة، والأرضيات باهتة سوداء يتراكم فوقها التراب. وهناك مايشى بأن هذا المكان الموضوعى محدد الخصائص هو المقابل الخارجى الموضوعى لهذا المكان الداخلى الذى بددته يد الزمن: مكان الذاكرة التى أصبحت خراباً (بلامداخل ولا أبواب)، ومكان الحلم الذى أصبح كابوساً، ومكان الأمل الذى أصبح كارثة، أو كما يقول الكاتب فى هذه القصة: «فلما تعددت الهموم وتبارج الاستشفاف المؤرق والركض خلف الأحلام فقدت

«بلكونة مقفلة بالخشب والزجاج تغطيها سيول القطران المنسابة من أعلى السطح .. المنزل مرتفع يحتوى على عشرة طوابق .. صاحبه تخطى كل العقبات وارتفع .. ونسى فى سرعة العدو أن يخصص مساحة للمصعد».

كما وجد أن هذا القطران المنسكب من أعلى السطح قد «أحكم قبضته على الكتب وعلى أرضية الشقة» .. حدث ذلك عندما فكر هذا الكاتب المثقف المعروف فى إضافة مساحة البلكونة إلى الشقة ، فالشقة التى يعيش فيها ضيقة وكتبه كثيرة ، وعندما أصبحت البلكونة هى المكتبة تدفقت قطرات القطران على الكتب وأغرقتها، ومن هذا المكان القاتم يشاهد الراوى البيوت الأخرى الحديثة ويصفها بكرامية واضحة :

«كانت كل أسطح المنازل المجاورة بادية أسفلنا، كانت مملوءة بالقاذورات وعلب العصير الفارغة وبقايا البناء من كتل الخرسانة والطوب والحديد وبراميل القطران».

والقصة فيها كثير من المعانى الرمزية التى تشير إلى الحصار الذى يحيط بالثقفين، سواء داخل بيوتهم أو خارجها، ومنها ما يشير إلى أن الظلمة التى يرمز إليها القطران المتزايد على الكتب توשك أن تكون عامة، فالراوى عندما يعود إلى بيته يجد قطرات القطران تتسرب إلى كتبه هو أيضا، واللون الأسود (القطران) فى هذه القصة يرمز إلى الظلمة والشر والموت، إلى العار، والبأس، والتدمير ... إلخ.

٣ - المدن الجديدة :

فى مجموعة (شمس بيضاء) قصة بهذا العنوان: «المدن الجديدة» ، وفيها تصوير لحالة ازدحام الشوارع بالسيارات العامة والخاصة، ولافتقار الناس المعايير الإنسانية والسلوك المتحضر، ولازدحام وسائل المواصلات

العامة بالناس، ولانجراحات النفوس والأجساد البشرية وامتهانها المتكرر فيها، ولانهيار القيم وانقلاب المعايير، واختلاط الحابل بالنابل وفقدان الإنسان آدميته طوعا أو كرها. وفى القصة دعوة إلى التمرد والمقاومة وقهر الخوف الذى يشلّ الوعى والتفكير والسلوك... وفى القصة مشاهد عنيفة متتالية تبدأ بإنزال أربعة من البلطجية وضربهم سائق الأتوبيس وإذلاله بشكل عنيف ثم قيامهم بإنزال الركاب وصفهم فى طابور طويل أضافوا إليه ركاب السيارات الخاصة أيضا بعد إنزالهم من سياراتهم، مما يشير إلى أن الشر حين يجىء يكون عاما لا يفرق بين غنى وفقير. يقول الكاتب عن الناس الذين اصطفوا فى هذا الطابور الطويل إنهم بدوا «فى الغبشة كجنود أسرى مهزومين وذليلين، هدهم التعب ونال منهم المشوار الطويل»، وفى هذا الطابور كان الناس، برغم الإذلال والمهانة، «غير قلقين، وأنهم لا يتكلمون ولا يتساءلون». كان الراوى هو الوحيد الذى تمرد على هذا الانصياع وهذه المسابرة وهذا الخضوع الذليل لسطوة القهر والإرهاب، فقد رفض أن ينتظم فى طابور الخائفين، بل إنه عندما هرب وضمن سلامته عاد مرة أخرى إلى ذلك الطابور حيث كان الكل ما زال «منكس الرأس، الشفاه مرتخية، والعيون شمعية» ، اصطدم بالبلطجية وسحب بعض الصحف التى يحملها أفراد الطابور وأشعلها وأشعل بعض السيارات أيضا، «ومع اشتداد اندلاع النيران تفككت الأجساد وانداح الغراء اللاصق، واختلجت الأعين واهتزت الرؤوس المطأطئة». والقصة فيها أبعاد رمزية مسطحة - إن لم نقل مستهلكة - ففكرة الطابور أصبحت تعنى مباشرة الانتظام والطاعة والخضوع والقوالب الجامدة وعدم التمرد أو التفرد أو السعى نحو الاختلاف، وفكرة النار تشير مباشرة إلى التطهير والخلاص والتمرد والحرية. لكن أهمية القصة لا تقف عند استخدامها هذه الرموز بهذا الشكل فقط، بل تمتد لتصور لنا حالة الإنسان الجاويد فى المدن الجديدة، تلك التى تصب الناس فى قوالب نمطية متشابهة متماثلة لا اختلاف بين أى منها.

بمثابة المرأة التي ينعكس فيها كل ما يحدث في المجتمع الكبير . تصبح الأصوات داخل المقهى مزعجة بضجيجها وجلبتها التي لا تنقطع ، وتصبح الكلمات المسموعة فيه زائفة ، لحدوث انفصال واضح بين الألفاظ والمعاني . الأصوات تطارد الشخص المحورى والكذب يخنقه فيهرب من المقهى ، لكن ملصقات الحوائط وإعلانات التليفزيون والأحاديث الإذاعية كلها تحاصره وتطارده لأنه يعرف أنّ العملية كلها كذب فى كذب ، وأنّ كل شئ يباع ويشترى . يقول لزوجه : «الموت يترصدنا ، يتراكم فى عينيها الخوف والقلق» ؛ تتسع حدود المقهى لتشمل المجتمع كله فيصبح لدينا المجتمع - المقهى بدلا من مجتمع المقهى .

٥ - الغرف الضيقة :

غالبا ما ترتبط الأماكن الضيقة لدى هذا الكاتب بالموت ، سواء كان هذا الموت ماديا أو معنويا . وتحضر هذه الأماكن على نحو خاص فى كثير من القصص فى مجموعتى (شمس بيضاء) و (إكليل من الزهور) على حد سواء . ونجد ذلك واضحا فى قصص «زوجة لابن الأرملة» و «درجة الغليان» و «كش ملك» من مجموعة (شمس بيضاء) ، ونجده فى قصتى «ضيق الأمكنة» ، و «رقصة الملائكة» بوجه خاص ، من مجموعة (إكليل من الزهور) . ففى قصة «زوجة لابن الأرملة» مثلا ، هناك أماكن عدة ، منها الحدائق والبيوت وغيرها ، لكن غرفة النوم تظل بؤرة الأحداث . وداخل هذه الغرفة خلال النوم تحدث الكوابيس والأحلام التى تنتاب الزوجين . وهناك ما يشى بفتور شامل فى العلاقة بينهما مع علاقات خاصة شبه مرضية بين الابن وأمه . وهناك تنافس حاد بين الأم والزوجة على امتلاك الابن مما يقلب حياته جحيماً ، فيبدو مسلوب الإرادة غير قادر على الفعل ليلا أو نهارا ، «تبوح نفسه بهزائم رشتائم» ، نعم الفوضى بيته ، وهى فوضى تنتشر بداخله أكثر من انتشارها خارجه ، وما الفوضى الخارجية فى بيته إلا مظهر من مظاهر الفوضى الداخلية فى ذاته وفى حياته .

كما أن هذه القصة تعطينا إشارات واضحة إلى عناصر القهر والتخلف والاستبداد ، التى ما فتئت تتكون وتشكل وتتضخم فى المدن الجديدة (بل فى القديمة أيضا) . وفى القصة أجواء كابوسية تؤكد أن محاولات التمرد الفردية سرعان ما يقضى عليها ، وأنّ الأمر يحتاج إلى تكاتف كل القوى من أجل النهضة والتغيير . فالرجل الضخم الشرس فى القصة يتحول بفعل النيران إلى وحش أسطورى أكبر حجما وأشد قوة ، وتصبح بوابات الحياة أشد صلابة وأكبر مساحة ، وعلى إنسان المدن الجديدة أن يختار ما بين أن يظل خلف هذه البوابات خاضعا لسطوة وحشها الأسطورى ، أو أن يتمرد بشكل جماعى فيقهر الوحش ويحطم البوابات ، وينطلق بشكل جديد فى فضاء الحرية والإبداع والحياة الجديدة .

٤ - المقاهى :

المقهى ، بوصفه مكاناً له خصوصياته ودلالته الجديدة ، يحضر فى قصة «كش ملك» بوجه خاص ؛ فهو مكان للقيام بالمساومات وعقد الصفقات ، وهو يبدو كأنه لا يغلّق أبوابه أبداً حتى لا تتوقف النشاطات التى تحدث فيه ليلا أو نهارا ، أو كما يقول الكاتب :

«المقهى مزدحم ومكتظ ، وبدأت الكراسى المختزنة منذ الليلة السابقة تطل لملاحقة الزحاح الذى يزداد كلما أوغل الليل ، والنشارة الخشبية تنداح تحت أحذية السيقان الكثيرة التى لا يسمع لها صوت ..»

ويقول أيضا :

«يقوم أناس ويأتى آخرون وبين الحى والرحيل يخال المرء أن لا نهاية لليالى المقاهى ولا أحد يريد ذلك» .

لكن هذا المكان ، الذى كان موضعاً للقاء الأصدقاء وقضاء وقت الفراغ بطريقة محببة ، يصبح خانقا ضاغطا حين تتراكم فيه عناصر الفساد ، إنه يصبح

الوعى الخاص، وفيها دعوة للتمرد على الانهيار، ولعدم الاستسلام للخوف أو التبعية لمصادر هذا الخوف الظاهرة أو الكامنة.

فى قصة «ضيق الأمكنة» يصبح المكان الضيق نوعا ما، وهو الصالة، وسيلة لإبلاغ رسائل عدة عن الفساد الذى انتاب العلاقات الإنسانية، كما يتحول الجلوس أمام نار الفرن خلال إعداد الخبز إلى وسيلة للحديث عن الموت وعالم القبور والعذاب والرعب والأنين، وإلى تصوير مقابر القرية وطقوس الدفن وأفكار الناس وأساطيرهم ومعتقداتهم حول الموت وحول ما بعد الموت.

تحدث قصة «رقصة الملائكة» فى إحدى الغرف بإحدى المستشفيات. وداخل هذه الغرفة يصور الكاتب عالم المرض والموت المادى والمعنوى من خلال وصفه عالم المستشفيات وطرائق العلاج، وأيضا تصويره العلاقة التى تنشأ بين ابن المريضة والممرضة التى تركها زوجها وذهب يعمل خارج الوطن. وبشكل عام، فإننا نجد أن هذه الأماكن الضيقة أو الصغيرة التى يصورها الكاتب، سواء كانت عبارة عن غرف فى البيوت أو المستشفيات أو كانت قبورا توضع فيها أجساد الموتى، أو كانت مقهى أو وسيلة من وسائل النقل العام أو الخاص (أوتوبيس أو سيارة)، كل هذه الأماكن لا تكون مقصودة فى حد ذاتها، بل تكون وسيلة لفتح أبواب ذلك المجتمع الكبير الذى تمثل هذه الأماكن الضيقة مجرد بعض نقاطه الكاشفة فقط.

٦ - النوافذ والأبواب :

مثلا تكون الغرف والأماكن الضيقة وسيلة إلى استكشاف العالم الكبير، فكل ذلك تكون النوافذ والأبواب وسائل الكاتب للاطلاع على هذا العالم واستكشافه، وتحديد مواقف الشخصيات منه. وتوجد تعبيرات كثيرة، خاصة فى مجموعة (شمس بيضاء)، تؤكد لنا ولع الكاتب بتصوير النوافذ والأبواب؛ ففى قصة «المساحة الخالية» يقول: «للباب خوخة من الحديد عند مستوى

وتعتبر الشبائب المقلوبة والأوراق المكومة ولعب الأطفال الملقاة بإهمال، التى أشار إليها الكاتب أكثر من مرة فى القصة، تعتبر دلالات على الانسحاق والفوضى التى يعانى منها، وعلى الحنين إلى الطفولة والرغبة الجامحة فى الهروب إليها من الحاضر الذى يعانى منه بكل أماكنه وأزمته وأشخاصه.

فى قصة «درجة الغليان» هناك ذلك الشعور الحاد بضيق المكان، لدى الكاتب المثقف، الذى جعله يحاول توسيع المساحة التى يعيش فيها لتستوعب كتبه الكثيرة، وكيف انقلب الأمر عليه وعلى غيره فى النهاية. وكما سبق أن أشرنا فى قصة «كش ملك»، يهرب الراوى من جو المقهى الخائى بعد أن يشاهد حادثة إطلاق رصاص على بعض الأشخاص ويلتقط أرقام السيارة الهاربة التى ارتكب ركابها الحادث، ويجلس فى بيته لا يخرج منه ويغلق الأبواب والنوافذ ولا يكلم أحدا. وتنتابه فكرة الرحيل من المدينة تماما لكنه يشعر بأن الحصار محكم. وتنتابه الشكوك شبه المرضية فى كل ما تذوقه أو يشمه أو يسمعه، ويتخيل كل أنواع العذاب التى يمكن أن يتعرض لها. وخلال ذلك كله يحيط به الظلام والأوهام وفحيح الرياح والرعب، فالظلام يغمره تماما فى تلك الغرفة: «التي تضيق على لحظة بعد أخرى، حتى أكاد ألمس جدرانها الأربعة بيدي أو ساقي». يضطرب وعيه وتختلط عليه حدود الزمان والمكان بتأثير حالة الرعب التى تغير الوعى وتشوه الإدراك:

فى هذه القصة استطرادات كثيرة كان ينبغى على الكاتب أن يكشفها، وأن يتنامى بحالة الرعب - المبهوثة فى القصة - التى عبر عنها بعض الكتاب قبله (كافكا فى «القلعة» مثلا، وهمنجواى فى «القتلة»، ومحمود الوردانى فى «رائحة البرتقال»)، ولذلك ظلت أوصاف الكاتب هنا وتصويراته لحالة الرعب متجاورة أكثر منها متصاعدة، أفقية أكثر منها رأسية. والقصة كما قلنا قصة كابوسية لكن فيها تلميحات وإيحاءات ورموز كثيرة تحيل مباشرة إلى الواقع العام، أو إلى الواقع العام عبر

وكان يحب ويحلم بالمستقبل، وحيث كان هناك «الربيع والسماء الصافية والحديقة واسعة وعشبها الأخضر عفيف الخصوبة والحديقة فارغة إلا منهما». هي قصة ذكرى، ذكريات الشباب والأحلام الوردية التي يظن أصحابها أنها يمكن أن تتحقق أو أنها متحققة فعلا، ثم يفاجأون بالسراب المحيط بهم من كل جانب. أما في قصة «زوجة لابن الأرملة»: «فمن الحديقة تأتيه رائحة زهر الليمون والرائحة الطازجة للأرض الخضراء والحقول الندية تبعث فيه الانتعاش»، لكننا نعرف أيضا أنه داخل المنزل الذي تحيط به هذه الحديقة تكمن مشاعر الفتور والغيرة العمياء والكراهية وعدم التحقق.

وفي قصة «الصهيل»، وهي قصة نموذجية في هذا السياق، تصوير لأفكار المراهقين ومشاعرهم وصراعاتهم ومحاولاتهم الهيمنة على مكان صغير يحيط بهم هو عالمهم، عالم الوسعية الذي يكاد يكون هو عالم المستقبل :

«أرض الوسعية المألحة التراب.. المدرجة الانحدار.. المحاطة بالنخيل بها آثار رذاذ مطر اليوم وحفر مطر الأمس».

يعبر الراوى هذه الأرض الواسعة بعد أن كبر ويتذكر ما كان يحدث فيها أيام الصبا والشباب، ويتشابه التعب والشعور بالإرهاك والحزن على ما فات، فالمكان يمكن أن يكون مجددا للطاقة إذا كان مليئا بالاحتمالات والحركة والحرية، وإذا كان زائرا بالمنبهات الحسية البصرية والسمعية والشمية واللمسية والتذوقية. لكنه يمكن أن يكون مبدأ للطاقة ساجبا لها مشتتا قوتها، إذا كان مقيدا محدودا مقفلا يسير على وتيرة واحدة لا تجدد فيها ولا تجدد، ولا تنوع فيه للمثيرات والمنبهات الحسية والعقلية. هنا يصبح المكان مكانا رثا يبعث على الإحباط والتراخي والشعور السريع بالإرهاك. أجواء هذه القصة أنبىه بأحلام اليقظة، ففيها تبعث ذاكرة الماضي، وفيها تفتح على عوالم الرجولة والجنس ومحاولة الخلاص من قيود الضعف والهزيمة والإرهاك.

النظر، وله أيضا مقبض حديدى يعلوه الصدا. ويقول: «شمرت عن ساعدى وفتحت النافذة وأخذت في تنظيف المكان.. ولحمت من بعيد رجلا قادمًا».

وفي قصة «زوجة لابن الأرملة»: «تنظر إليه فيتناوم فتقوم بالنظر من شيش شباك البلكونة إلى الخلاء الواسع»، وأيضاً: «نظر من خلال الباب إلى زوجته التي تواصل إرسال الصوت العالى المتقطع».

ويقول في قصة «درجة الغليان» :

«عندما دخلت مكتبى أقفلت الباب خلفى، وإثر فتح النوافذ اقتحم الحجرة الصهد النارى المتراكم خلفها، فاختلط الظل بالجسيم».

وتوجد في معظم قصص هذه المجموعة إشارات عدة للأبواب والنوافذ التي يكثُر الكاتب من الحديث عنها ليصور ذلك العالم الصغير، عالم الداخل، عالم الذات بكل صراعاته وأحلامه المتكسرة وطموحاته المهزومة وصراعاته غير المحلولة. هناك في هذه المجموعة تصوير لعالم الداخل - الذى يواجهه عالم الخارج الكبير - الذى يمجج بالظلمة والقهر والانهيال. أما في مجموعة (إكليل من الزهور)، فإننا نجد الغرف والأبواب أيضا، خاصة في قصص «قصة الملائكة» و«أحاديث الشتاء» و«حوار الحضارات»، لكن ما نجد أكثر هو عالم الصحارى حيث لا أبواب ولا نوافذ، بل فضاء قاس متسع، عالم تكون فيه الذات مجرد نقطة صغيرة في محيط، أو حبة رمل تكاد لا ترى في صحراء قاحلة.

٧ - الأماكن الواسعة :

يمكن أن تكون هذه الأماكن بمثابة الحداث أو بمثابة الأرض الواسعة (الوسعية) المرتبطة بذكرى الطفولة والصبا. ففي قصة «رماديات الغروب» من مجموعة (شمس بيضاء)، يتحدث الكاتب عن ذكريات قديمة نوعا ما للشخصية المحورية في القصة؛ ذكرياته حين كان طالبا على وشك التخرج في كلية الهندسة

هنا يكون الحصان القادم مندفعاً بقوة في نهاية القصة معادلاً لحلم الخلاص؛ فهو عندما يسهل يبدو « كأنه يسهل في آبار واسعة لا تبين لها شطآن، والذيل معقوص بأنفة وكبرياء ». وعندما يجذبه فارسه:

« يتراجع الحصان للخلف في تأن وانتباه وغضب وشراسة رافعا رأسه برقبته مع الصدر متحديا السماء، ثانيا ساقيه الأماميتين ثم يرخي له، أسمع صوت السنايك قويا عند النزول إلى الأرض ».

ولا تشير القصة إلى خلاص بطلها من مخاوفه وهواجسه، بقدر ما تشير إلى رغبته في هذا الخلاص وحلمه به، وارتباط هذا الخلاص بالأماكن الواسعة حيث الحرية والخيال والانطلاق والتحرر. فالحصان، لكل ما جاء معه وما اتسم به من قوة وأنفة وكبرياء وسرعة واجتياز للمكان كالبرق المنطلق، كان يمتطيه فارس تغلب عليه سيماء التجهم والغلظة والاستبداد :

« كان البيريه المتوج بالنسر يمتلى هامته وحزامه العريض الأسود متمكنا من وسطه الذي ظهر أسفله المسدس واضحا ».

إذن، تشير هذه القصة بطريقة رمزية إلى أن القهر مستمر والتسلط حاضر، والاستبداد متتابع، سواء كان المكان وسعاية، أو حارة، أو وطناً.

فالعلاقات المتحكمة في الواقع، كما تصورها القصة، تقوم على أساس الهيمنة والخضوع، وإن كان هذا لا يعني أبداً انتفاء إمكانات التغيير والمواجهة والخلاص.

٨ - الصحارى :

الصحراء من الأماكن المتكررة في قصص محمد عبد السلام العمري، بل يكاد يكون هذا الكاتب أكثر كتاب جيله، بل الأجيال السابقة عليه أو اللاحقة له حتى الآن، تعبيراً عن خبرة الصحراء والسفر إليها والعودة

منها. صحيح أن هناك بعض الكتاب الذين صوروا هذا العالم في أعمال إبداعية مختلفة، كما هو الحال مثلاً في قصة « لا أحد » لسليمان فياض التي تعتبر رائدة في هذا الاتجاه، وفي بعض قصص محمد المنسي قنديل المتميزة، وفي رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد وغيرهم من الكتاب، لكن اسم محمد عبد السلام العمري يظل أكثر الأسماء ارتباطاً بهذا العالم، خاصة في القصة القصيرة، حتى الآن.

يحضر عالم الصحراء العربية والخليج العربي في قصص عدة لدى هذا الكاتب؛ مثل قصص : « الأطراف الصناعية »، « طريق الكفار »، « وبر الخيام »، في مجموعة (شمس بيضاء)، وفي قصص : « رياح السموم »، « صمت الرمل »، وإلى حد ما في قصة « رقصة الملائكة » في مجموعة (إكليل الزهور)، كما تحضر صحراء سيناء في قصة « الصحاري » من هذه المجموعة على وجه خاص. وتكاد تكون قصص الصحراء هذه بمثابة السيرة الذاتية لهذا الكاتب؛ ففيها إشارات كثيرة إلى رحلته خارج مصر وإقامته بعض الوقت في منطقة الخليج. وفيها أيضاً مهنته - وهو مهندس معماري - كما يظهر ذلك مثلاً في قصة « الأطراف الصناعية » التي يتحدث فيها عن المرحلة الأولى من سفره خارج الوطن وإقامته في الخليج وتعرفه أماكن جديدة وبشرراً جدداً. وفيها أيضاً الكثير من مفردات مهنته مثل : الجسات - المكان المناسب - اليارات - الأقدام - البوصات - الشدة الخشبية - ألواح السقف - الزبدة الإسمنتية للخرسانة - المسامير - حديد التسليح - سقف الخشب - الحديد - الحدادين - النجارين - العمال - الزوايا المائلة والمستقيمة - صب السقف - الواجهات الخارجية - التوزيع الداخلي - الحدائق - الفسقيات، وغير ذلك من المفردات التي تجعلنا نشعر أننا نقرأ تقريراً عن عملية بناء أكثر من قراءة قصة قصيرة عن حالة رحيل خارج الوطن. وتبدو هذه المفردات والصفات بمثابة القناع الخارجى أو السطح الذى يحاول الكاتب أن يخفى وراءه

المختلفة التي تعمل في الخليج من مصريين وسودانيين وهنود وباكستانيين، بهمومهم ومشاكلهم وطموحاتهم ومزايهم وعيوبهم. وفي غربته يتذكر الراوى أمه المريضة وأخته، ويشتاق لبلده ويفكر في الزواج، ويحلم بالتححر من أسر العمل والقراءة: «لأستعيد لغتي ولأجلو عقلي مما ترسب عليه من رمال الصحراء المتربة»، لكن هذا كان بمثابة الحلم الذي لم يحققه إلا بعد عودته.

في قصة «رياح السموم»، وهي من أفضل القصص التي كتبها هذا القاص، توجد الصحراء؛ الخيام ورحلات صيد الصقور، وفيها وصف شديد الدقة لعمليات تدريب الصقور وترويضها، ولتأثير رمال الصحراء ورياحها وحشرات طيورها وحيواناتها على حياة الناس هناك. كما أن فيها وصفا دقيقا أقرب إلى التحليل النفسى المحكم لنفسية الشيخ الذي يدرّب الصقور بقسوة، لكنه شديد الضعف أمام زوجه الجميلة. وفيها وصف لعلاقات السيطرة والتبعية بين من فى يدهم السلطة والقوة والمال ومن يحتاجون إليهم ويعملون لديهم. وتبدو المرأة الجميلة زوجة الشيخ هنا بمثابة أنصقر الجميل الموضوع فى القفص، قد يتحكم فيه مؤقتا، لكنه لا يضمن أبداً إن أطلقه أن يعود إليه، فالعلاقة هنا قائمة على أساس الخوف والألم، لا على أساس القبول والحب والتراضى. ويتبع الشيخ مع الصقور أسلوب العصا والجزرة، أو الثواب والعقاب، وذلك كى يضمن طاعتها له (هى فكرة الطابور والانصياع والمسايرة نفسها). والقصة مليئة بالدلالات الرمزية التى تدخل كلها ضمن إطار التمرد والمقاومة الذى يتبناه فى وجه كل محاولات التطبيع والتدجين والترويض وسلب الإرادة بكل صورها.

أما قصة «صمت الرمل» فهى - أيضا - قصة من قصص الصحراء، لكنها لا تصور الحياة فى الصحراء فى حد ذاتها بقدر ما تصور تأثيرات هذه الحياة على مشاعر

ما جاش بداخله من مشاعر وأفكار خلال تلك الفترة، وهى مشاعر وأفكار يبدو أنها كانت لها صلاية الخرسانة والحديد وجفاف الإسمنت والخشب وتدبب المسامير والزوايا المستقيمة.

يبدأ الكاتب فى قصة «طريق الكفارة» فى كشف مشاعره الباطنة؛ يبدأ فى الهروب من قيظ الصحراء وهوائها الساخن إلى ذكريات الطفولة والصبا، والحكايات التى كان يسمعها عن الإسكندرية وبنات الحور والمسرح الرومانى وألعاب الماضى الممتعة. لكنه لا يستطيع أبداً أن يهرب من جفاف الصحراء:

«تساءل الأعين الحائرة، وتتوه تساؤلاتها فى تلك الصحراء الصفراء، التى تحتوى على تلال من الرمال المتحركة، المراوغة.. وتتحول تلال الرمال إلى شخوص وثعابين ومياه تسبح فيها حيوانات بحرية هلامية نأى بنفسها عن التيارات التحتية فى انتظار فريستها».

هنا، لا يكون متاحا سوى «الأسى» و«الليالى الباردة» و«عويل الرياح فى الليالى المظلمة» و«هتزاز النخيل ونحبها القياض». وفى ظل هذا الرعب والخوف والقلق يتتابه الحنين لبلده وتتملكه الرغبة فى الصباح والبكاء، ويفتقد ازدحام بلاده وقذارتها وأشجارها وأطفالها وحفرها ومجاربها وزرعها، وناسها الضييين برغم ما فيهم من ذلة وخنوع.

فى قصة «وبر الخيام»، تظل رمال الصحراء المنبسطة والثرامية هى الساحة التى تدور فيها أحداث القصة؛ حيث توجد خيالات القيط الصحراوية و«ضبابية الشمس البيضاء» التى يحسها الراى حقيفة، كما توجد البلدوزرات والحفارات والهراسات والنوايرى والأحجار الصغيرة والكبيرة ومواسير الصرف والمياه، وكلها تضيف قسوة إلى قسوة عانى منها الراوى.

وتحضر «الخيمة» بوصفها مكاناً يرتبط بالصحراء فى هذه القصة أيضا، وفيها تصوير لحالات الدجاليات

مقهى أو صحراء ... إلخ) بالخصائص النفسية والاجتماعية والتاريخية للمكان، ونعتقد أن هذا الجانب الأخير يحتاج إلى بعض التوسع، وهو ما سنفعله فيما يلي.

إضافة إلى الوظيفة الجغرافية للمكان، يتحدث العلماء عن وظائف أخرى للمكان، منها على سبيل المثال لا الحصر:

الوظيفة الرمزية للمكان:

وترتبط هذه الوظيفة ارتباطاً كبيراً بالوظيفة الجغرافية للمكان. فالمكان تكون له وظيفته الرمزية التي تنفذ في تأكيد وتعريض البناء الأساسي للشخصية لدى الفرد، فالخبرات المتكررة في مكان معين تساعد في تطوير إحساس ما بالاستمرارية، وشعور ما بالانتماء لمكان معين يجاوز الأفراد وظروفهم الخاصة المباشرة. ولا يشترط أن تكون الأماكن التي تدعم إحساس المرء العميق بالهوية هي الأماكن التي يتحرك هذا المرء فيها وينشط الآن، بل يمكن أن تكون أماكن تنتمي إلى الماضي أو تنتمي إلى الحاضر وهو بعيد عنها الآن، يحن إليها ويتمنى أن يفنى فيها (كما في حالات الغربة الإرادية أو اللاإرادية مثلاً)؛ فالذكريات والتخيلات وأحلام اليقظة، وكذلك المعلومات الحقيقية المرتبطة بأماكن معينة، تفيد في تأكيد إحساس المرء بذاته وفي تأكيد هويته، وفي ترسيخ شعوره باستمرارية هذه الهوية.

إذن، يمكننا تلخيص كل ما قلناه عن الوظيفة الرمزية للمكان في كلمة واحدة هي «الانتماء»، وهي كلمة أو مفهوم نجد دلائل أو مصادقات كثيرة عليه في أعمال محمد عبد السلام العمرى، منها مثلاً ما يشيع في القصص من رغبة واحدة عند مستوى التمني والحلم في التحقق الخاص العام، وهي رغبة يقابلها حضور واضح عند مستوى الواقع لإحباطات وانكسارات كثيرة. ففي قصة «كش ملك» مثلاً، لمجموعة (شمس

وأفكار وحياة وعلاقات الناس. ففي القصة زوجة تنتظر زوجها الذي سافر بمفرده بعد زواجهما بفترة وجيزة إلى إحدى بلاد الخليج، حالماً بالثروة والحياة المريحة الهائلة، وبعد عام الفصل بها هذا الزوج يخبرها بأنه سيعود بعد يومين. ويصور الكاتب كيف استعدت الزوجة مادياً ومنعوتها بكل اللهفة والشوق لاستقبال زوجها، وكيف عاد منكسراً ذليلاً حائراً زاهداً فيها وفي الحياة، يفقد البسمة والضحكة الأليفة، ويهتم فقط بالحقائب والأموال التي أحضرها.

وفي القصة أوصاف وتصويرات كثيرة لحالة التهيؤ والاستعداد التي انتابت الزوجة قبل مجئ زوجها، ولحالة الركود النفسي والعقلي والكآبة التي كان عليها الزوج بعد عودته، ولحالة الفتور والبرود التي انتابت علاقتهما بعد عودته. لكن هذه القصة في واقع الأمر مليئة بالاستطرادات والاستدراكات وعمليات الحشو والتطويل التي لم تخدم الخط الدرامي للقصة، بل ساعدت على ترهله وعلى إصابة القارئ - كما حدث بالنسبة إلى على الأقل - بالملل، وقد أكثر الكاتب في هذه القصة من استخدام أفعال المضارع، وهي قد لا تكون مناسبة هنا للإيحاء بتصاعد الأحداث ولوصف حالة التوتر واللهفة التي كانت تمتد الزوجة برغم أنها كانت مفيدة في وصف حالة الملل والركود والفتور التي أصابت الزوج وأصابت علاقتهما بعد ذلك. لذلك، فإنني أعتقد أن العمرى لم ينجح، في هذه القصة، في الانتصار في ذلك التحدي الخاص الذي وصف سامي خشبة به كتاباته، وهو «تحدى التعبير عن الفتور، دون أن يتسلل الفتور إلى التعبير»^(٥)؛ لقد نجح الفتور في التسلل إلى التعبير في حالات هي، جوهرها، نقبض الفتور.

المكان الداخلي - الحاجة إلى مكان:

ركزنا في الصفحات السابقة على الخاصية الجغرافية للمكان، لكننا كنا نقوم أيضاً بربط الخصائص الجغرافية للمكان (سواء كان بيوتاً قديمة أو حديثة أو

الذى كان مفروضاً أن يكون رمزاً للمقاومة والوطنية
والشهادة والخلود والطهارة ؛ لذلك :

«أضحى البهو الرخامى الأنيق ذو السجاد
القرمزي من فرط استعمالات الكاميرات
وأوراقها المصورة صورة من فوضى الشارع
المتعادم ، إذ امتلأ بالأوراق وعلب الأفلام
وأعقاب السجائر وعلب الكبريت والسجائر
الأجنبية الفارغة» .

لذلك يصاب الراوى الذى تخكى القصة على لسانه
بالفرع والرعب :

«ينتفض من هول ما يرى ، وتروح نظراته
تجوب المكان ماسحة ، تتطلع إلى شمس
السماء العالية ، وترتد إلى جنود الحرس
المنكسرين فى خنوع واستسلام ، محاولين
قدر طاقاتهم الفردية الفوز بصورة مع هؤلاء
الزوار» .

فى مواجهة هذا الانكسار والتردى، تنبعث الذاكرة
القومية بداخله، فى محاولة لمواجهة ما - على مستوى
التذكر والحلم - لما لم يستطع مواجهته عند مستوى الواقع :

«يرى مركبة رمسيس الثانى منتصبة ومتأهبة
ينطلق بها جوادان ملجمان مزينان بالريش
يعتليهما الفارس المقاتل وحامل الترس ،
ويبدو المقاتل ماسكاً بأعنة الخيل التى يلهبها
بسوطه، وعلى الجانب الأيسر من صندوق
المركبة جعبتان تخويان سياطاً وعصياً وأسهما،
وهو الفارس عاقد الأعنة حول وسطه يبدو
طليق اليدين مستعداً ، وعلى ظهره جمعة
سهام ذات نصال من العظم ثم المعدن.
والمقاتل فى حالة استعداد وحامل الترس
الخشبي يحميه ، تغطى رأسيهما قلانس من
جلد الحيوان وجسدهما يتدثران بنوع من
الحماية» .

بيضاء) [يقول الكاتب: «وتعود ذاكرتى بأحلامى التى
لم تعطنى الدوامه فرصة لتحقيقها» ، فيظهر حلم الرغبة :

« فى معاشره كل الجميلات والتطلع إلى
قراءة كل من أضاف بإبداعاته. وأحلم ضمن
ما أحلم بارتياح متاحف العالم ومعرفة آثاره
والسياحه فى كل ألوان البحار والغوص فى
الأعماق والتخليق فى الآفاق الرحبة الواسعة» .

وبرغم ما فى الجمل الأخيرة من هذه الفقرة من خطائية
وإنشائية واضحة ، فإن هذه الفقرة تكاد تكون بمثابة
تلخيص للمسيرة الذاتية للكاتب التى يوضحها الكثير من
أعماله ؛ حيث الغربة والضياع ودوامه الحياة ، ثم محاولة
استعادة ما مضى والحلم به والتشبث باللحظات الجميلة
الهاربة التى تنقضى بسرعة ولا تترك وراءها سوى الأسى .
وفى هذه القصة دعوة واضحة للتمرد على الانهيار
والضعف ، وعدم الاستسلام لكل أشكال الخوف والتعبية
والقسوة والتطرف والظلام .

توجد فى قصص المجموعتين أماكن كثيرة توحى
بأجواء كابوسية أو شبه كابوسية ، حلمية أو شبه حلمية ،
منها على سبيل المثال لا الحصر قصص : «كش ملك» ،
«المدن الجديدة» ، «شمس بيضاء» ، «الصهيل» ، «النصب
التذكارى» ، «ضيق الأمكنة» ، «صمت الرمل» ... إلخ .

ومساء كان المكان الذى يصوره الكاتب مكاناً
داخل الوطن أو خارجه، فإننا نلمح دائماً ذلك الحس
النقدى الراض الذى لا يقنع بالوضع الراهن ويدعو إلى
التمرد عليه وتغييره، ويستنكر ما يحدث من فساد فى
التفكير والأخلاق والسلوك وينادى بقيم العدالة والحرية.
فقصة النصب التذكارى مثلاً هى بمثابة الصرخة الفنية
الرافضة لاستباحة الوطن؛ فقد أضحى المدخل الرخامى
للنصب التذكارى مكاناً لممارسة الحب (الجنس طبعاً) ،
فالأجانب يمارسون الجنس ويعاقرون بنت الحان
ويسكرون ويعبثون ويختلط حابلهم بنابلهم؛ فى المكان

ثم يمر بنا الكاتب عبر فترات تاريخية مختلفة سادتها الانتصارات أو الانكسارات، ليقدم لنا الانتصارات القديمة والانكسارات الحديثة، هزيمة ١٩٦٧ خاصة، التي حفرت في قلبه، وفي قلوبنا، جروحاً لا تندمل (والتي صور الكاتب آثارها في قصة «الصحاري» أيضاً)؛ لذلك فهو :

«بحس بإدراك مذهل إحباطاته الداخلية ووحده وأن البرودة التي تعتريه لا يعادلها برودة أو صقيع فيفتقد الشجر الواقف أمامه ، المتدلّية أفرعه القاحلة ، يفتقد أحداً ينتشله من هذا المكان ، ويذهب إلى بيته ، وكأن دهرًا مر على مغادرته له ، يفتقد بسمه طفله الصغير ، وحضن زوجته ، واشتياقه إلى تساؤل أنها التي طالما تبرم بها عن أسباب كثرة تغيبه عن المنزل والمبيت بالخارج وتساؤل أنها الحائرة التي لا تنطق بها والمكتوبة على عينيه» .

وهكذا ، فإننا نجد دائماً أن شخصيات قصص هذا الكاتب دائماً ما تعود إلى الداخل عندما تواجه هذه الصدمات والإحباطات في الخارج . وقد يكون هذا الداخل هو الوطن (إذا كانت الشخصية موجودة خارجه)، وقد يكون هذا الداخل هو البيت والأسرة أو القرية أو الماضي . ففي قصة «أحاديث الشتاء» ، [مجموعة (إكليل من الزهور)] دعوة واضحة إلى الوحدة الوطنية ونبد التطرف والعدوان والعدوان المضاد بين عنصرى الوطن، بل إننا نجد أن الصداقة الموجودة بين محمد ومجدى (وهو مسيحي هنا) نعمة يمزفها الكاتب في عدد من قصص هاتين المجموعتين . في «أحاديث الشتاء» دعوة إلى الألفة والمحبة والود والتكاتف . ويرى الكاتب أن هذه الجوانب الإيجابية موجودة على نحو خاص في القرية . لذلك، فهو يتحدث بحب شديد عن القصب (خذ الجميل) وعن البرتقال

اليوسفى و«العجوة المنسولة» ، ويتحدث أيضاً عن «الجميل الوديع المحمل بأعمار الذرة الخضراء التي تطل شواشيها من تحت الخيش» ، ويتحدث بحنين شديد عن «أحاديث الشتاء الدافئة الودودة» ، وعن جلوس الناس حول «راكبة نار التدفئة» ويحلم بوجه صديقه، «مجدى» ، ويتذكر طفولتهما وصباهما وذكرائهما في المدرسة وفي الحياة . ويتذكر أيضاً «رائحة العشاء، والطبخ الساخن، القلقاس وحرارته الكامنة، الأرز واللحم والسلطة، أيدٍ تتلقف وأفواه تقتحم، ثم يتذكر كيف جاء خاله (المتعصب) وكيف نظر إلى «مجدى نظرة ملؤها الغيظ والحقدة» ، وكيف لم يجد الصديقان وسيلة لإكمال السهرة بطريقة محبة إلا بالانسحاب والذهاب إلى بيت مجدى كي يواصل سهرهما وفرحهما .

يفيد الكاتب في هذه القصة من مفردات كثيرة قائمة في حياة الناس ، في القرية المصرية خاصة ، كى يصور لنا ما يجول بأذهانهم وما يضطرب في أعماقهم من أحلام ومشاعر وطموحات وذكريات، فقصب خد الجميل الذى يصفه الكاتب بمشوق شديد، والبرتقال، واليوسفى، والذرة المشوية، والجمال، والققط، والناس، والطعام، كلها مفردات يريد أن يرمز من خلالها - أو يرمز أو يشير ضمناً - إلى قيم غابت وقيم جاءت، إنه يريد أن يشير ضمناً إلى قيم ومشاعر المودة، والاحترام، والتكاتف، والفرح الفطرى التلقائى، والصداقة المنزهة عن الهوى، وكلها قيم ومشاعر توشك أن تنقرض لتحل محلها قيم ومشاعر العداوة، والتفكك، والانفصال، والتشاؤم، والافتعال، والمصلحة، والبراجماتية المقيتة، والتعصب، وغير ذلك من القيم والمشاعر التى يمكن إن سادت أن تجعل صفحة حياتنا أشد ظلاماً.

الوظيفة التعبيرية للمكان :

فاختيار المرء وتعبيره ووصفه الأماكن وانتقاله عبرها، يسمح له بالتعبير عن القيم الفردية والجماعية الأساسية التى يؤمن بها هذا الفرد وهذه الجماعة،

الجماعات المختلفة، وأيضاً للقيام بالنشاطات المرغوبة أو غير المرغوبة (كما وضح ذلك في أماكن مثل: المقهى والبيت والوسعاية والصحراء والمدن الجديدة، لدى هذا الكاتب). لكننا نفضل أن نتكلم الآن عن علاقة المكان بالهوية الخاصة والعامة.

ويرتبط بموضوع الهوية بشكل وثيق موضوع آخر يكاد يكون بمثابة الوجه الآخر للعملة، ألا وهو موضوع أزمة الهوية. وهناك وجهات عدة من النظر في الفكر السيكلولوجي المعاصر حول الهوية. وقد قامت هذه الوجهات بالتركيز على عمليات تشكيل أو تكوين الهوية، وأعطت اهتماماً خاصاً للتحويلات التي تحدث في هذه الهوية، وهي التحويلات التي يشترك فيها المرء على نحو نشط، وقد تعانى الذات أو تمر خلال ذلك بتحويلات مؤثرة أو دراماتيكية في حياتها، مما يحدث انقطاعاً مع الذات المبكرة. ويتجلى ذلك على نحو واضح عندما نقارن بين القصص التي يتحدث فيها الكاتب - من خلال الذاكرة غالباً - عن عالم الماضي وعالم القرية وطفولته وذكرياته القديمة من جهة، والقصص التي يقدم لنا فيها هذا الواقع، داخل الوطن أو خارجه، شديد القسوة والصرامة والبرود من جهة أخرى. وفي كل قصة هناك معاناة، ومن خلال المعاناة تتشكل ذات جديدة أشد صلابة لكنها أكثر تشاؤماً.

ولا تمثل هذه الانقطاعات مع الذات المبكرة عمليات فشل ملازمة لتكوين أوصيافة الهوية بالضرورة، لكنها قد تمثل حركات إيجابية تتجاوز التحديدات المبكرة المتصلبة والمقيدة للذات، وتوسيعاً واضحاً في دائرة الوعي، وقد تتطلب بعض هذه التحويلات قطع الروابط - مؤقتاً أو دائماً - مع الأماكن القديمة أو مع الأشخاص الذين يمثلونها، ويصبح تحول الهوية كاملاً، وعبور الشخصية للأزمة ناجحاً - فقط - عندما يكتشف المرء صيغة مناسبة تجمع بين الذات والمكان، فيحدث لديه إحساس بالتعرف، كأنه ينظر إلى ذاته وإلى مكانه للمرة الأولى.

أو يتمنى حدودها، وهي يمكن أن تكون مجموعة من القيم الدينية والأخلاقية أو مجموعة من القيم الاقتصادية والاجتماعية أو الجمالية؛ أو غير ذلك.

فنتصور المشاهد التي تحدث فيها نشاطاتنا، أو حديثنا عن هذه المشاهد وهذه النشاطات، يمكنه أن يعبر عما نحن فيه أو عليه الآن، وعما نطمح إلى أن نكون عليه في المستقبل، وترتبط هذه الوظيفة بدرجة كبيرة بالوظيفة الجغرافية والوظيفة الرمزية للمكان.

وقد رأينا عبر القصص السابقة أن الأماكن التي تكثر فيها الأحداث هي أماكن كثيرة، قد تكون داخل الوطن أو خارجه، لكنها جميعها بمثابة الوسائل أو الأدوات التي تنقل رؤية الكاتب الخاصة للحياة وتعبّر عنها. وقد رأينا أن هذه الرؤية تلتئم فيها مجموعة من العناصر المتكاملة التي تعبّر عن رفض هذا الكاتب كل ما هو سلبى وإنهزامى في الحياة، وعن دعوته الدائمة للتمرد والرفض والتحرر من كل مظاهر وأشكال التبعية، والضعف، والاعتماد على الآخرين، والمتاجرة بالقيم والمبادئ، وبالتاريخ، ومصادقة الأعداء ومعاداة الأصدقاء، - تعصب، والتطرف، والتزمت، وضيق الأفق، وافتقار للمسبة الجمالية في الحياة الخاصة والعامة، والدعوة إلى الوحدة الوطنية، وإلى التكاتف، وإلى انبعاث حلم قومي جديد يحرر الوطن من خيباته ومشاكله وهمومه.

المكان وأزمة الهوية :

يمكن أن نتحدث عن وظائف أخرى للمكان، مثل الوظيفة المعرفية Cognitive function التي يزودنا المكان فيها بالهاديات أو المعينات أو المعلومات المناسبة للسلوك، كما يزودنا بوسائل لاستعادة ذكرياتنا الخاصة والعامة (وهي أيضاً نمط من المعلومات والمعرفة).

وأيضاً يمكننا الحديث عن الوظيفة الأدائية أو الوظيفية Instrumental function للمكان، التي تشير إلى أننا نستخدم المكان بوصفه وسيلة للاتصال المتكرر مع

إنه يبدو كما لو كان ينظر إلى مرآة المكان التي تعكس الذات الحقيقية.

فى الأعمال الشعرية والقصصية التقليدية والحديثة يكتمل الوصول إلى الذات عبر رحلة ما، فى الصحراء أو البحر، أو عبر بلدان عدة؛ نجد ذلك مثلاً فى (الأوديسة) لهوميروس، (العجوز والبحر) لهمنجواى، (موبى ديك) للمفيل، (حد موسى) لسورست موم، وغيرها. ونجد فى «طردية» أحمد عبد المعطى حجازى، وفى العديد من روايات وأعمال عبد الرحمن منيف، وإدوار الخراط، وجمال الفيطنى، ويوسف إدريس، وإبراهيم عبد المجيد، وحنّا مينه، ويحيى حقى، والطبيب صالح، وسليمان فياض: (أصوات) و«لا أحد» مثلاً، وهو موضوع يحتاج إلى مزيد من الدراسات النقدية العربية.

إن الرحلة ذاتها، إجبارية كانت أو اختيارية، بوصفها علاقة ما للذات مع المكان وعبره، ومن خلاله، قد تكون هى العملية التى يكتمل من خلالها تحول الهوية. وتقوم التأويلات والأعمال الأدبية المهتمة بنمو الذات بالتركيز على رحلة ما، كما قلنا، بوصفها مظهراً خارجياً - أو وسيلة - للتغيرات التى تحدث فى الداخل، وهى رحلة تكون، فى واقع الأمر، بمثابة المحاولة التى يقوم بها المرء داخل العمل الأدبى للبحث عن أقرب الأشياء إليه وأبعدها عنه فى الوقت نفسه. إنها رحلة للبحث عن الذات وعن الوطن وعن كل ما يفكر الإنسان فيه ويحلم به ويهرب منه وإليه.

كان إريك إريكسون (المحلل النفسى المعروف) يقول إن على الناس أن يضعوا أنفسهم فى سياق تاريخى، وفى مناخ اجتماعى، من أجل الوصول إلى هوية للأنا Ego identity، وإن هذه العملية تشتمل على فهم لمدى توائم المرء مع الزمن الذى يعيش فيه، وكذلك على فهم لمدى ملائمة العلاقات المختلفة القائمة بين المرء والآخرين.

هناك رحلة ما تتجلى آثارها عبر عدد من قصص هاتين المجموعتين، هى رحلة داخل الوطن عبر أماكنه؛ ريفه ومدنه، ورحلة خارجه، وهى الأكثر هيمنة، رحلة قام بها الكاتب إلى إحدى دول الخليج. وهى رحلة تركت آثارها الكبيرة على حياته وعلى كتاباته. وتتجلى مظاهر وأبعاد وخبرات هذه الرحلة فى عدد من قصص المجموعتين كما سبق أن ذكرنا، ونحن نتحدث عن القصص التى كانت الصحراء وعوالمها هى المهيمنة على الأجواء القصصية. كما تتجلى آثار هذه الرحلة أيضاً فى عدد من القصص الأخرى، أو تبدى فى تعبير ما يظهر فجأة، ومن خلاله تتكشف تلك الآثار التى تركتها تلك الرحلة فى وعى الكاتب وفى ذاكرته، لقد كانت رحلته خارج بلده بمثابة الاكتشاف لإطار أكبر تنتمى إليه مصر ولا تستطيع أبداً أن تغفل منه. فالحركة المحورية داخل قصص هذا الكاتب هى من الوطن وإليه، من داخله إلى خارجه ثم إلى داخله مرة أخرى. ولقد كانت رحلته خارج الوطن (بالمعنى الضيق) بمثابة اكتشافه والحنين إليه والامتلاء به، حتى إذا عاد إليه كانت هذه التجربة المليئة بالأفكار والمشاعر والصور المتناقضة. لقد أدت هذه الرحلة إلى مزيد من الاكتشاف للذات وقدراتها المبدعة، وإلى مزيد من الامتلاء بالوطن وهمومه وصراعاته وأحلامه، وإلى مزيد من الإيمان بقيم العدالة والحرية والاستقلال والتحقق والتقدم، وهى قيم تتجلى لدى هذا الكاتب وفى كتاباته على أنها راسخة.

خاتمة :

عرضنا فى الصفحات السابقة للأبعاد المختلفة عند القاص محمد عبد السلام العمري، كما تجلّى ذلك على نحو واضح فى مجموعتيه (شمس بيضاء) ١٩٨٩، و (إكليل من الزهور) ١٩٩١.

عندما نقارن بين قصص هاتين المجموعتين، سنجد أن المنطلقات التى يتحرك الكاتب منها وإليها تكاد تكون

إحدى مدنه؛ حيث الضجيج والفسوة والعلاقات الإنسانية المفككة أو اللاإنسانية .

لذلك، فإننا نجد أن هذا الكاتب كانت تكثر لديه في قصص (شمس بيضاء) التعبيرات الدالة على الخصائص الصلبة والخشنة للمكان، وهي التعبيرات التي أراد أن يصور من خلالها صلابة الخرسانة والحديد وجفاف الإسمنت والخشب وتذبذب المسامير والزوايا، كما سبق أن ذكرنا، إضافة إلى اهتمامه بالأفكار والمشاعر والعلاقات الإنسانية المتساقطة مع هذه الصور، لكنه في (إكليل من الزهور) صار أكثر اهتماما بصلابة الحياة وخشونتها من اهتمامه بصلابة الحديد والخرسانة وخشونتها، وصار أكثر التفاتاً إلى الجفاف الذي يسود العلاقات الإنسانية من التفاتة إلى جفاف الإسمنت، وصار أكثر ولماً بالتعبير عن القيم والمشاعر الحادة والعنيفة من اهتمامه بالمسامير والزوايا الحادة والمنفرجة؛ لقد صار أكثر امتلاءً بالمكان كما ينعكس في الداخل، من اهتمامه بالمكان كما يرتسم في الخارج، ولسنا في حاجة إلى تأكيد وجود تفاعل دائم بين هذين العالمين. لم يعد الكاتب يرصد عالمه الأثير بوصفه مهندساً، بل أصبح يراقبه ويرصده ويتفاعل معه من خلال عين الفنان. وما قاله علاء الديب عن قصص (شمس بيضاء)^(٦) من أنها مكتوبة بقصدية واضحة وتعمد، مما يذكرنا بقول يحيى حقي: «لا أحب أن أسمع صرير القلم على الورق»، هو أقل انطباقاً على قصص (إكليل من الزهور) منه بالنسبة إلى قصص (شمس بيضاء).

واحدة، فعالمه واحد وإن تعددت أماكنه ومظاهره، وأشكال التعبير عنه، ورؤيته واحدة متماسكة، توضحها القيم والمبادئ المحركة لهذا العالم، لكننا ينبغي أن نقول أيضاً إن هذا الكاتب قد أصبح في مجموعة (إكليل من الزهور) أكثر قرباً من مادته، أو أكثر قرباً من موضوعه عما كان عليه حاله في مجموعة (شمس بيضاء)؛ لقد صارت العوالم أكثر حميمية برغم ما يطرأ فيها من قسوة وجهامة، وظهرت طاقة من النور توحى ببصيص من الأمل يوشك أن يتسلل إلى المكان. لقد صارت الشخصيات برغم ما تعانيه من عذاب وقسوة وبأس وإحباطات أكثر دفئاً وإنسانية، ولم تعد اللغة تقف حاجزاً بين الكاتب وعالمه، ومن ثم بينه وبين قارئه، كما كان الحال في بعض قصص (شمس بيضاء). لقد كانت الوظيفة الجغرافية للمكان التي أسماها عبد الفتاح رزق «التصوير الإلكتروني للمكان» هي المحددة لمسار وطبيعة حركة الفرد والجماعة داخل هذا المكان، وذلك بالنسبة إلى مجموعة (شمس بيضاء). أما في (إكليل من الزهور)، فقد أصبح إحساس الشخصيات الرئيسية المختلفة - التي تكاد تكون شخصية واحدة برغم تعدد تجلياتها - بالمكان هو الذي يحدد مدى حضور هذا المكان بداخله أو مدى غيابه عنه، ومن ثم فقد نجد إحدى الشخصيات داخل أحد الأماكن (جغرافياً)، لكنها في الوقت نفسه خارجة لأنها تكون (رمزياً ومعرفياً وتعبيرياً) في مكان آخر، نتذكره ونحلم به وتتمناه، ويكون هذا المكان هو الوطن إذا كانت الشخصية خارجة، ويكون هذا المكان هو القرية إذا كانت الشخصية داخل الوطن لكنها في

الهوامش :

(١) اطهر، Woods, M & Agostein, F Personal identity and The Imagery of Place, Psychological Issues and Litrary themes. Journal of Mental Images, 1984, No 8, 3, pp. 51 - 66.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) محمد عبد السلام العمري . شمس بيضاء ، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ .

(٤) محمد عبد السلام العمري: إكليل من الزهور، القاهرة، أصدقاء الكتاب للنشر، ١٩٩١ .

(٥) سامي خنبة: كلمة على الغلاف الأخير لمجموعة شمس بيضاء ، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ .

(٦) علاء الديب: شمس بيضاء فوق مدن جليلية، مجلة «صاح الحبر» القاهرة، ١٩٩١/١١/٣م.

قراءة فى كتاب الرواية والتراث السردى

لسعيد يقطين

حسن حماد



كثيرة هى النصوص الروائية التى تتشكل عن طريق العلاقات التى تقيمها مع نصوص التراث السردى العربى القديم. ويبحث هذا الكتاب (الرواية والتراث السردى)^(١) الذى يحمل عنوانا فرعيا «من أجل وعى جديد للتراث» لسعيد يقطين، طبيعة هذه العلاقة التى نتحدث عنها، بين النصوص الروائية المعاصرة والنصوص السردية التراثية.

فمازال النقد العربى يختزل كل علاقات النصوص التى تعقدها بعضها ببعض، فى نوع أو نمط واحد من هذه العلاقات، وأعنى به «التناص Intertextualité»، متجاهلاً كل الأنواع والأنماط الأخرى للتداخل النصى التى تقوم بها النصوص.

وهنا على وجه التحديد تأتى أهمية الدور الذى قام به سعيد يقطين فى هذا الكتاب، من أجل توسيع دائرة البحث فى التداخل النصى، مستندا فى ذلك على جبرار جينيت G. Genette الناقد الأدبى صاحب المسيرة المتميزة فى دراسة التداخل النصى^(٢).

ومن بين الأنماط الخمسة للتداخل النصى التى حددها جينيت فى كتابه (الألواح المسوحة Palimpsestes) وهى: التناص Intertextualité، والتوازى النصى Peritextualité، والميتانصية Métatextualité، والنصية الشاملة Architextualité، والتعلق النصى Hypertextualité، يركز يقطين فى هذا الكتاب على دراسة نوع واحد فقط من هذه الأنماط هو التعلق النصى Hyper-textualité، نظراً لتمييزه عن غيره من أنماط التداخل الأخرى التى لها طبيعة جزئية، بكونه يحمل طبيعة كلية، ويوصفه نمطاً من التداخل يحدث بين نصين محددين، متكاملين. فالتعلق النصى هو العلاقة التى تقوم بين نصين أولهما سابق Hypotexte والثانى لاحق Hypertexte، حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

وتقوم دراسة يقطين على اعتبار أن النص السردى التراثى نص سابق، أقامت معه الرواية علاقة باعتبارها نصا

التي تحكمت فى التعميد لها، محاولا الوصول إلى الذهنية التي ساهمت فى طبع النص العربى بطوابع معينة، والتي حددت علاقة النص السابق بالنص اللاحق، كما يتساءل عن مدى استمرار هذه الذهنية القديمة فى وعى وممارسة النقد، وتأثرهم بها فى الوقت الراهن. ويهتم الباحث هنا بما يسميه «النص النموذج» أو المثال المحتذى، وهو نص له مواصفات نصية نموذجية تمتلئ بها مختلف الكتب والمصنفات الخاصة بصناعة الأدب عند العرب. والنص النموذج تبعا لأغلب هذه الكتب متحقق فى الماضى، فبرغم جودة المحدثين أحيانا، إلا أن الفضل دائما يظل للسابق على اللاحق. ويحاول الباحث أن يقعد لكيفية الاتصال بالنص النموذج عند البلاغيين القدامى، فيحدد الباحث كيفية التعلق به باعتباره نصا سابقا فى ثلاثة أشياء:

١ - الأدوات والمواد.

٢ - الزمن.

٣ - الطرائق التي تساعد الكاتب على احتذاء هذا النص الأنموذج.

أما «المادة»، ويقصد بها الباحث ما كان يسميه النقد القدامى بالمعنى الذى يأتي للكاتب من ضرورة التزود بنصوص الآخرين عن طريق اتساع حافظته لشعر فحول الشعراء، ورسائل وخطب البلغاء، وأمثال العرب... وهى نصوص عامة بعكس «الأداة» التي يقصد بها الباحث النصوص الخاصة بالجنس الذى يدع الكاتب من خلاله أدبه. أى أن حافظة المبدع لا بد أن تترسخ فيها صفات النص النموذج، الذى يؤثر فى كل نصوصه اللاحقة التي تنتسخ فيها عناصر من النص السابق. إلا أن القدماء يشترطون على المبدع «نسيان» ما امتلأ به من نصوص غيره، وليس هذا الشرط - فى رأى الباحث - إلا لطمس معالم النص السابق حتى لا يظهر بوضوح فى النص اللاحق، بل يظل فى الخلفية يعمل فى الخفاء

لاحقا. ومن هذه الزاوية جاء يقطين لبحث فى موضوع معين هو علاقة الرواية بالتراث، فهو يدرس علاقة التعلق النصى للنص الروائى ضمن إشكالية عامة، هى علاقة الروائى بالتراث السردى القديم من خلال فعل الكتابة، ويتم ذلك عبر التركيز على النماذج التالية:

١ - (الزنى بركات) : (بدائع الزهور).

٢ - (ليالى ألف ليلة) : (ألف ليلة وليلة).

٣ - (نوار اللوز) : (نغرية بنى هلال).

٤ - (ليون الأفريقى) : (وصف أفريقيا).

ويتكون الكتاب من ثمانية فصول تحوى مقدمة وخاتمة.

الفصل الأول:

وهو مقدمة نظيرية يعرض فيه يقطين لنمط التعالق الذى استند عليه كما جاء عند جينيت، عن طريق عرض مركز حول ما يسميه جينيت «التنقل النصى» *Transtextualité* ^(٣) من حيث هو منطق نظرى يمكن القارئ من تكوين فكرة عن الطريقة التي يشتغل بها يقطين فى تحليل النص الروائى العربى فى علاقته بالنص التراثى السردى. وتوسيعا لدائرة البحث ^(٤)، فإننا نجد يعنى فى العلاقات النصية عند العرب القدامى وطريقة رصدهم لظاهرة العلاقات بين النصوص، خاصة نوعية الفهم وكيفية التصور الذى مورس قديما فى تحديد نمط التعالق أو علاقة النص السابق بالنص اللاحق فى النقد العربى.

إذن تنقسم المقدمة إلى منطلقين نظريين هما:

أولا - العلاقات النصية عند العرب القدامى :

ويسعى الباحث تحت هذا العنوان إلى توضيح كيفية فهم العرب لعلاقات النصوص بعضها ببعض، والخلفية

ولا شعوريا ولا صرنا، في حالة بروزه أو علانيته، أمام تسميات معينة مثل السرقة.

أما «الزمن» فيقصد به علاقة المبدع بزمن إبداع النص، الذي يختلف فيه شعور المبدع صاحب النص اللاحق بالنص السابق في هذه اللحظة من الزمن، فإذا كان هذا الشعور بالنص السابق غائبا أو متواريا أو غير مدرك، فإنها إذن لحظة موتية للإبداع يشتغل فيها «النص النموذج» بحرية في النص الإبداعي. أما إذا كان هذا الشعور مستيقظا ومدركا، يكون للنص السابق حضوره الخاص الذي يشوش على النص اللاحق، فيأتي هذا الأخير غير متشرب لغيره من النصوص، ولكنه بعيد قولها فقط، أي لا يتفاعل معها بل ينقلها. ولذلك، فإن شرط النسيان الذي يلح النقاد العرب القدامى عليه ما هو إلا شرط من أجل ضمان البعد الزمني أو من أجل ضمان تلاشي وجود النص السابق من الشعور ووجوده في اللاشعور، أي أن تجربة الكاتب مع النصوص السابقة قد اختمرت بالشكل الكافي.

أما عن «طرق ممارسة» الكاتب التعلق بالنص السابق، أو كيفية توظيفه نصوص غيره من المبدعين، يرى الباحث أن النقاد العرب القدامى كانوا ينظرون إلى الاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، نظرة إيجابية بل ضرورة أيضا لعملية الإبداع، وهو ما اتضح عند الكلام عن «المادة» و«الأداة». كما أن السرقة أيضا عند الجرجاني من الممكن فهمها على أنها إعادة بناء على أساس أن النص اللاحق لا يمكن أن يتأسس إلا على علاقة ما بالنص السابق. أي أن العرب لم يروا توظيف الكاتب لنصوص غيره من النقائص. وما الاقتباس والتضمين إلا أشكال لتوظيف نص الآخر.

وعن أنواع التفاعل النصي عند العرب القدامى، يتحدث الباحث عن صنفين: الصنف الأول هو التفاعل النصي الخاص، والصنف الثاني هو التفاعل النصي العام.

أما التفاعل النصي الخاص فيبدو حين يقيم نص علاقة مع نص آخر محدد، وهي علاقة تظهر على صعيد الجنس والنوع والنمط. وأما التفاعل النصي العام، فيبدو حين يقيم نص ما علاقة/ علاقات مع نصوص عدة برغم ما بينهما من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط.

وقد أوضح الباحث أن النقاد العرب القدامى قد وجهوا عنايتهم الكبرى واهتمامهم الزائد للتفاعل النصي الخاص، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم للنصوص كانت جزئية وليست كلية. فالتفاعل النصي لم يكن ينظر إليه من خلال النص في كليته، بل كان البحث عن الشاهد أساسيا في نمط التفكير. ففهم الناقد كان يتحدد في أن يجد علاقة بين بيت شعري وبيت آخر بوصفه نظيرا له في الذاكرة النصية، ثم يقيم علاقة ويحدد نوعها، ويوجد لها مصطلحا يناسب هذه العلاقة.

ويلخص الباحث وجهة نظره في كيفية تناول النقاد العرب القدامى للتفاعل النصي في عدة نقاط أو ملاحظات:

١ - أن المعالجة كانت جزئية، إلا أنها كانت دقيقة في نقصى ومعاينة مختلف الطرق الموظفة لرصد التفاعل النصي.

٢ - أن جزئية المعالجة جعلت القدماء ينظرون إليه من زاوية بلاغية محضة، مثل مواطن الإجابة والرداءة في علاقة النص اللاحق بالسابق، مع الانحياز إلى أن الفضل يظل للسابق.

٣ - أن الأسماء الكثيرة للمصطلحات نتيجة للملاحظات السابقتين (الجزئية والبلاغية)، ويمكن اختزالها إلى مصطلحات محددة ومركزة.

وبناء على هذه الملاحظات، فإن الباحث يدعو إلى اعتبار أن المصطلحات العربية للتفاعل النصي كالتضمين

وأنماطها وأجناسها، والتفاعل الخاص الذي يقصد به التعلق النصي^(٥).

أما أنواع التفاعل العام فهي :

- المتناس : بنية نصية متضمنة في النص كما هي.
- المتناس : بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى.
- المتناس : بنية نصية يعلق بواسطتها.

أما أنواع التفاعل الخاص فهي :

- المحاكاة : التي ترمي إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها.
- التحويل : تنوع على القيم نفسها لكنه لا يقدر على تغييرها.
- المعارضة : هي التي يتم فيها تغير القيم النصية.

الفصل الثاني : ليالي ألف ليلة وألف ليلة وليلة

ويدرس الباحث في هذا الفصل رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ بوصفها نصا «متعلق» تعالق بـ (ألف ليلة وليلة) بوصفها نصا «متعلق به»، لكي يصل إلى إدراك مدى إنتاجية وخصوصية نص (ليالي ألف ليلة) ومدى تميزها باعتبارها نصاً لاحقاً عن النص السابق الذي تفاعلت معه سواء على مستوى المادة أو مستوى الخطاب.

ويدرس الباحث علاقة التعالق هاته تحت ثلاثة عناوين:

١ - ألف ليلة وليلة

ويبحث يقطين تحت هذا العنوان عن مبدأ الحكى في (ألف ليلة وليلة) الذي يعتقد أن جوهره يكمن في مقولة شهر زاد «أن ما سأحكيه أعجب مما حكيت»، ويحمل هذا المبدأ المقترح من وجهة نظره للحكى بعدين أساسيين؛ هما الزمن والعجب.

والاقتباس والاستشهاد.... بمختلف ما تحويه من أضرب محمودة أو حتى مذمومة هي شئ واحد يمكن أن يختزل ويدرس ويبحث في أنواعه بطريقة تراعى المشترك والمختلف. ولعل هذا هو الذي يساعدها على رصد المصطلحات من جهة، وعلى تطوير التصور العربى لما تقدمه لنا النصوص الحديثة والنظريات الجديدة من جهة أخرى.

والحقيقة أن ما يدعو إليه الباحث هنا هو شئ ضرورى وملح، بل منطقي، خاصة عندما يكون ذلك هو ما فعله تقريبا جيرار جينيت نفسه - وهو صاحب المسيرة المتميزة في دراسة التداخل النصي - وذلك عند توسيعه دائرة البحث في التداخل النصي، وتخطي مفهوم التناس الكرستيفي وهو المفهوم المؤسس، واعتباره مجرد نوع واحد فقط من أنواع التقل النصي Trans-textualité.

ثانيا - المتعاليات النصية

عند جينيت G. Genette :

يحاول الباحث هنا دراسة أنماط التداخل عند جينيت من أجل تمهيد نظرى يساعد على الممارسة والتطبيق. ولذلك، فإن ما يهمه هو طبيعة العلاقة بين أنماط التداخل. وبناء عليه فهو يلاحظ أولا: أن نمطين محددين هما التعلق النصي ومعمارية النص لهما طبيعة كلية، بعكس باقى الأنماط الأخرى التي تحمل طبيعة جزئية. ثانيا: أن الأنماط ذات الطبيعة الجزئية تأتى بوصفها بنايات نصية تعمل من خلال نمط التعلق النصي صاحب الطبيعة الكلية، ولذلك فإنه مدار درسه واهتمامه، حيث إنه نوع خاص من أنواع التفاعل النصي.

ويفرق يقطين بين نوعين من التفاعل النصي؛ هما التفاعل العام الذي يحدث بين مختلف أنواع النصوص

يدل على أن العجب الموجود في عالم الحكاية يوجد نظيره في الواقع. حيث إن مبدأ الحكى في (ليالى) نجيب هو: «يبقى الحكى ما بقى العجب». ولا يعنى العجب عند محفوظ سوى الشر الذى هو نواة السرد في (ليالى ألف ليلة)، والذى ينظم مختلف الحكايات.

وفي الأخير يستنتج الباحث ما يلى :

١ - أن النص الجديد الذى أنتجه نجيب انبنى على مشابهة النص الأصلي في مادة حكيه وبعض مميزاته النوعية، وبالأخص بعده العجائبي الناظم والمولد للعديد من الأحداث والشخصيات، الذى يتطلب قراءة خاصة.

٢ - يبنى النص الجديد أيضا على تحويل المبدأ الجوهرى للحكى الذى تبرز لنا من خلاله إنتاجية نص نجيب محفوظ مجسدة من خلال تقديمه للحكاية العجيبة في شكل جديد هو الرواية، مستوعبا بذلك مختلف البنيات والأنواع الحكائية التى تتضمنها.

الفصل الثالث : نوار اللوز:

تغرية صالح بن عامر الزوفرى

واسنى الأعرج روائي جزائرى يدرس يقطين في هذا الفصل روايته (نوار اللوز) وتعلقها بالسيرة بوصفها نوعاً سردياً له ملامح شعبية، وخاصة السيرة الهلالية وقسمها المتعلق بالتغرية؛ أى أنه يدرس تغرية صالح بن عامر في تعلقها بتغرية بنى هلال. ويتم هذا تحت عدة عناوين:

١ - النص والمناص:

«المناصة» عند يقطين هو ترجمة مقابل الـ Peratex-tualité عند جينيت، وهو نمط من بين أنماط التداخل التى حددها جينيت، ويهتم فيه بالنصوص الموجودة حول

أما الزمن، فهو الذى تسعى شهرزاد من خلاله إلى ممارسة الحكى حتى يتأجل الموت. وأما العجب فهو الحافز أو الدافع لمواصلة الحكى من جانب شهریار؛ فالعجب هو الذى يجعله مستسلما للحكى ولتأجيل قرار الموت. وبالطبع، فإن الزمن هنا خارج إطار القص، أما العجب فمتداخل معه من خلال القصص العجيبة المتضمنة.

٢ - ليالى نجيب محفوظ:

يأخذ نجيب محفوظ القصة الإطار لـ (ألف ليلة) ويجعلها مدار حكيه، لتكون نهايتها بداية لياليه، إلا أنه يمد هذا النص المنتهى مرة أخرى عن طريق استعادة بعض عوالم القصص المتضمنة ليحكىها لنا بوصفها وقائع جارية لا بوصفها حكايات منتهية. ويمكننا مع الباحث رصد تحولات العناصر والمواد الحكائية التى وظفها نجيب عن طريق نقط الاختلاف بين النصين:

١ - على صعيد الشكل السردى : إذا كانت شهرزاد فى (ألف ليلة) صوتا سرديا مكلفا بالحكى فهى عند نجيب فاعل فى الأحداث، فى الوقت الذى يتكفل بالحكى ناظم خارجى آخر (الذات الثانية للكاتب)، وبذلك تبتعد المسافة بين الصوتين السريين.

٢ - على صعيد الشكل الحكائى : إذا كانت (ألف ليلة) تعتمد على التأطير والتضمين فإن (ليالى) نجيب تأخذ التضمين وتجعله امتدادا للقصة الإطار، وبذلك تضيق المسافة بين الواقع المؤطر والحكى المضمن، ويميز لنا هذا عن طريق المشابهة والتحويل.

٣ - اشتغال التعلق النصى فى (ليالى ألف ليلة):

فى (ليالى ألف ليلة) نجد أننا أمام بناء تسلسلى تتطور فيه الأحداث من بداية إلى نهاية، وهو ما يقدم لنا الصرورة العامة لتحويل النص المتعلق به إلى النص من خلال الانتقال من عالم الحكاية إلى عالم الواقع، مما

ونظرا لشدة التعالق بين التغريبتين، فإن يقطين يحاولون تغطية التعالق عن طريق رصد عدة أنماط للتداخل وليس نمط «التعلق» فقط.

١ - التناص : أما التناص فيرصد الباحث عن طريق أسماء الأعلام الموجودة بكثرة شديدة في الرواية، كأن شخصيات بنى هلال جزء لا يتجزأ من تغرية صالح بن عامر. ويعطى يقطين أمثلة كثيرة على ذلك.

٢ - المناصة : والمناصة هنا، أى علاقة النصوص المتوازية للنص مثل مقاطع التغرية المقتبسة من التغرية الهلالية لتتجاوز مع بنيات نصية للتغرية الروائية، والجدير بالذكر أن النصوص المتوازية التى يتحدث عنها الباحث هى نصوص خارجية ليست من إنتاج الكاتب، بعكس النصوص المتوازية الداخلية التى ينتجها الكاتب حول نصه، مثل العناوين الفرعية ونصوص التقديم والتذييل وما إلى ذلك. وتأتى المناصة (التوازي النصي) فى هذه الرواية موظفة فى سياق صراع تناحرى فى غالب الأحوال.

٣ - الميئانصية : يفهم يقطين الميئانصية على أساس أنها تتجسد من خلال النقد الذى يوجهه المتفاعل النصي الأصل (النص المتعلق) للبنيات النصية السابقة. وعلى ذلك، فهو يرى أنها تتحقق فى هذه الرواية التى توجه النقد إلى تغرية بنى هلال من خلال بعض عوالمها. ويأتى ببعض الأمثلة من النص التى توضح ذلك.

إلا أن الميئانصية لا تأتى دائما لنقد البنيات النصية. إن الميئانصية هى العلاقة التى تربط نصا بنص آخر يتحدث عنه، دون أن يكون هناك بالضرورة استشهاد بجمل منه، بشكل واضح جلى، إنها توجد أساسا بين النص والبنيات النصية، وهو ما يلاحظ فى تبادل شحن

النص مثل العناوين، ونصوص التقديم، ونصوص التذييل وعلاقتها بالنص الأصلي. أما «المناص» فهو النص الذى يتعالق تحت هذا النمط. لذلك، فإن ترجمة سعيد يقطين له بالمناص قد تنشئ نوعا من سوء الفهم للمصطلح، بعكس ما نقترحه له مثل «النص الموازى».

وبطبيعة الحال، فإن العنوان هنا باعتباره نصا متوازيا مع النص الأصلي (نص الرواية) يبدو مدخلا ضروريا للبحث، خاصة إذا تم ربطه بنص متواز آخر هو مقدمة الكاتب أو فاتحة الكتاب، التى يدعو فيها الكاتب القارئ إلى قراءة تغرية بنى هلال أولا قبل قراءة الرواية، تلك التغرية التى حتما سنجد فيها تفسيراً واضحاً للجوع والبؤس الذى مازال بيننا. وهذا الربط هو بالضبط ما فعله الباحث هنا؛ حيث يحاول قراءة النص على ضوء نصوصه الموازية، أو «مناصاته» الداخلية^(٦) كما يسميها يقطين. حيث إن علاقة التغرية الهلالية (التاريخ) بتغرية الرواية (الواقع) - وصف الباحث التغرية/ الرواية بالواقع راجع إلى أن الكاتب/ الروائي قد وضع فى أحد نصوصه الموازية للنص أن أى تشابه بين الرواية ليس عن طريق الصدفة - هى التى دفعت الباحث إلى العنوان التالى.

٢ - التغرية : التاريخ والواقع

تحت هذا العنوان يدرس الباحث نقط الاختلاف والاشتراك بين النصين أو التغريبتين عن طريق السياق الذى أنتج فيه النصان من جهة؛ وفى قصديتهما التى تختلف باختلاف سياقهما النصي من جهة أخرى.

٣ - اشتغال التعلق النصي :

يوضح الباحث أننا أمام هذه الرواية نجد أنفسنا أمام نص شفاف يظهر من تحته نص آخر، أى أننا أمام نصين لا نص واحد، وهى صورة قد رسمها جينيت من قبل «صورة الطرس المسحوح» الذى استعار اسمه لكتابه Palimpsestes والذى يتحدث فيه عن التنقل النصي.

أما المستوى الخارج نصي: فهو يحاول الإمساك به من خلال الزمن من حيث هو بعد يجاوز ما هو داخلي في القصة والخطاب والنص إلى ما هو خارجي يمس أبعاده التاريخية والاجتماعية، كما هي مقدمة إلينا من داخل النص ذاته.

الفصل الرابع : ليون الأفريقي ووصف أفريقيا

يتناول هذا الفصل تعالق رواية (ليون الأفريقي) لأمين معلوف بكتاب (وصف أفريقيا) للحسن بن الوزان. ويحاول الباحث تحليل نص الرواية من خلال نقطتين أساسيتين، الأولى: صورة المغرب كما يجسدها لنا (ليون الأفريقي) والثانية: مقارنة (ليون الأفريقي) بـ (الزيني بركات) لالتقاءهما حول حدث مركزي هو احتلال القاهرة وسقوطها بيد العثمانيين، لكي يتمكن بعد ذلك من الوقوف على أوجه العلاقات التي تقيمها رواية (ليون الأفريقي) مع كتاب (وصف أفريقيا) وإبراز ملامحها وأشكالها وأبعادها. وبناء على عملية التفاعل هاته وما تتضمنه من تعلق نصي، يلاحظ الباحث أن الكاتب سواء على مستوى بناء النص أو لغته أو أسلوبه السردى لم يقف عند استرجاع المادة منبها أمامها، كما كان يحدث في بعض الأعمال التي تأسست على محاكاة المادة التاريخية، كما نجد في الروايات التاريخية في بدايات هذا القرن، بل أنتج نصا جديدا تحقق بناء على تفاعل إيجابي مع النص التراثي، مما يدل على وعي متقدم بالتراث بوجه عام. وهو ما يميز هذه الرواية التي جسدت «نصية» متفردة و«محولة» عن نص متعلق به هو (وصف أفريقيا).

الفصل الخامس : التراث ووعي الكتابة الروائية

في هذا الفصل يتحدث الباحث عن علاقة الكتابة الروائية بالتناص، عن طريق دراسة نصوص الكاتب الموازية لنصه الأصلي، التي يكتبها الروائي على هامش نصوصه،

الحمولات الجمالية والفكرية بين الرواية وطريقة الكتابة التاريخية، أو طريقة القص الشعبي على سبيل المثال، كاستعانة الرواية ببعض من العناصر الأسلوبية الخاصة بهذه الكتابة أو هذا القص، ولم يقتصر الأمر على هذا بل تعدى إلى تطويع البنى الأسلوبية والدلالية لمقتضيات القص الشعبي، أو الكتابة التاريخية، وإدراجها في أساليب السرد الروائي. صحيح أن أساليب السرد الروائي من الممكن أن تأتي لتحاكي وتسخر من بنيات نصية معينة، إلا أنها في معظم الأحيان تشترب، وتستوعب، ولا تنفد.

ويرى بقطين أن الكاتب قد حقق إنجاز نصه من خلال نص تغريبية بنى هلال عن طريق :

١ - الاستيعاب : وقد تم عن طريق موازنة عالم النص السابق بعالم النص اللاحق.

٢ - المعارضة : وهو الطابع الذي يجاوز الأول ويحدده، ثم يعارضه ويتخذ الموقف النقدي منه.

أبعاد التفاعل النصي:

يتحدث بقطين هنا عن مستويين للتفاعل النصي، المستوى الأول نصي، والثاني غير نصي. المستوى النصي: يبرز أثر تعالق تغريبية صالح بتغريبية بنى هلال من خلال جانبين؛ الجانب الأول هو طبيعة السرد الشعبي الذي يتجلى في الرواية سواء على مستوى اللغة أو عن طريق الترهين السردى. أما الجانب الثاني، فهو تكسير عمودية السرد الذي يتم عن طريق إقحام البنيات السردية للنص المتعلق به. ونتيجة لهذين الجانبين يستنتج الباحث أن الروائي ينطلق من نوع سردى قديم: (السيرة) لكنه يسعى إلى تكسير نوعية هذا النص وإنتاج نص جديد يستوعب بنيات السيرة ويجاوزها ويعارضها ويأخذ موقف ليس فقط من عوالم التغريبية ولكن أيضا من طريقة كتابتها.

ويستخلص الباحث، من خلال التحليل، أن الغيطنى وهو يفهم الزمن فهما جديدا، يتعلق بنص سردى قديم، هو التاريخ، لخلق نص جديد له دلالة جديدة. وفي هذا النطاق نجد أن التفاعل النصى الإيجابى أو الخلاق، هو الذى يدفع إلى تجاوز المحاكاة البسيطة أو الاستساخية، ويحقق لدى الكاتب القدرة على إنتاج نص جديد «يحاوِر» النص القديم و«يحوله» تعبيرا ودلاليا. وهذا التحويل هو التجسيد الأسمى لعلاقة النص اللاحق بالنص السابق. وتحقق هذا العمل بهذا الشكل هو الذى جعل (الزنى بركات) نصا جديدا يتأسس على قاعدة التعلق النصى بالتراث، وجعل الغيطنى رواثيا متميزا فى وعيه بالتراث.

الفصل السادس : الرواية والتراث

جدل التفاعل والإبداع

فى هذا الفصل يأتى الباحث بعد أن حلل النصوص لكى يحاول الإجابة عن سؤالين :

١ - كيف تحقق التعلق النصى بين هذه النصوص والتراث السردى القديم ؟

٢ - ما مصدر «نصية» هذه النصوص وما مدى نجاحها فى إنتاج نص جديد؟ ويحاول يقطين الإجابة عن هذين السؤالين عن طريق تحديد نوعية وطبيعة النصين «المتعلق» أو «المتعلق به»، ثم ينتقل بعد ذلك إلى كيفية تحقق التعلق من خلال القصة والخطاب والأسلوب والدلالة.

فى النص المتعلق به:

يلاحظ الباحث أن النصوص المتعلق بها تنقسم إلى قسمين؛ فمن حيث المؤلف نجد أن نصين ينسبان إلى مؤلف محدد، (بدائع الزهور) وينسب إلى ابن إياس (وصف أفريقيا) وينسب للحسن بن الوزان. أما النصان الآخران: (الليالى)، و(التغرية) فمجهولا المؤلف. ومن

ولكن بشكل مستقل عنها، مثل المسودات، والحوارات، والشهادات الأدبية؛ حيث إن هذه النصوص هى التى تكشف خلفية الكاتب النصية، ووعيه بالكتابة، وتفاعلاته مع النصوص الأخرى، لأنها بمثابة «العقبات» التى تساعدنا علىولوج إلى النص. ويأخذ الباحث هنا تجربة الغيطنى من حيث هى نموذج للشرح؛ حيث إن الباحث يعتبره من أهم كتاب السرد العربى المعاصرين. ولذلك، فإنه من خلال دراسة تعلق الزنى بركات بـ (بدائع الزهور)، توسيعاً لدائرة البحث فى (الزنى بركات)^(٧)، يتكلم عن:

١ - التراث ووعى الكتابة: كما يتجلى من خلال المناص الخارجى الذى يحدد فيه الغيطنى تجربته فى كتابة القصة والرواية. ويركز الباحث هنا على إحساس الغيطنى الخاص جدا بالزمن، الذى نفهم من خلاله كيفية تعامله مع التراث، وكيفية تعلقه بالتاريخ؛ حيث إن فهمه للزمن المتسرب هو الذى يقوده إلى التفاعل مع اللحظات غير المدونة وغير المهتم بها فى تاريخ التجارب الإنسانية. كما يحاول الباحث بعد ذلك كشف الخلفية النصية التى يتعامل معها الغيطنى، والتى تتكون من نصوص هامشية أو شعبية غالبا، وترفض النصوص الرسمية. ويظهر ذلك فى تفضيله ابن إياس على الطبرى. وعموما، فإن التراث هو الذى شكل وعى الكتابة عند الغيطنى وجعل تجربته منفردة.

٢ - التراث والكتابة الروائية: كما تقدمها لنا تجربة الغيطنى فى (الزنى بركات)، وهى تتعلق بـ (بدائع الزهور). وبما أن التعلق النصى فى نظر الباحث لا يخرج عن ثلاثة أنواع: المحاكاة والتحويل والمعارضة، فهو يسعى هنا إلى تحديد نوع التعلق الذى يشتغل به الغيطنى وفق تصوره الخاص للتراث وممارسته التفاعل معه.

حيث الزمن أيضا نجد أن (البدائع) و(وصف أفريقيا) ظهرتا في القرن العاشر الهجري، بعكس (الليالي) و(التغرية) فيظل زمنهما صعب التحديد. أما من حيث النوع، يدخل النصان الأولان في الثقافة «العالمية»، وتدخل (الليالي) و(التغرية) في الثقافة «الشعبية».

في النص المتعلق :

إذا كانت النصوص المتعلقة بها تنتمي إلى أنواع كثيرة، فإن النص المتعلق هنا هو الرواية التي، كما يوضح «باختين»، تحاكي بسخرية كل الأنواع الأخرى، وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية. إنها تقصى بعضها، وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة، معيدة تأويلها ومناحة إيائها نبرة أخرى من أجل إنتاج نص جديد وبلورة تجربة روائية إبداعية خاصة. وتلتقى النصوص الروائية موضع الدرس على صعيد زمن الإنتاج فهي مجتمعة ظهرت بعد سنة ١٩٦٧ بوصفها انعطافة تاريخية عربية معاصرة لتتسائل: لماذا انهزمنا؟ وتحاول أن تجيب عن هذه الأسئلة من خلال فهم «الواقع» في علاقته بـ «التاريخ»، وبالأخص الغيطناني الذي حاول ترهين السؤال عن الهزائم القديمة باعتبارها «مشابهة» لهزائمنا المعاصرة.

في التعلق النصي :

يتجسد التعلق النصي في المتن المحلل على صعيد كل من مادة الحكى (القصة)، وطريقة تقديمها (الخطاب)، وطريقة صياغتها (الأسلوب) وأبعادها الدلالية (الدلالة)، محاكاة وتحويلا ومعارضة. وهو ما يحلله الباحث تحت هذا العنوان من خلال هذه النقاط الأربع:

١ - المادة الحكائية، وهي في كل النصوص الروائية السابقة مسئلة من النصوص المتعلقة بها باستثناء (نوار اللوز) التي تزود المادة الحكائية فيها إلى

مادتين؛ مادة مسئلة من التغرية، ومادة من الواقع المعيش. ورغم أن المادة الحكائية تحاكي المادة المتعلقة بها، إلا أن هذه المحاكاة التي تمت على صعيد المادة تم «تحويلها» وإعادة بنائها وصياغتها.

٢ - أما الخطاب فتزول عنه المحاكاة تماما، فالنوع الجديد (الرواية) يستوعب الأنواع القديمة، ويسلبها نوعيتها، معيدا بذلك نظمها من جديد، ويزر هذا من خلال الزمن السردى والمنظور السردى.

٣ - أما الأسلوب فنجد اختلافا بين الروائيين في استخداماته، فبينما نجد نجيب محفوظ قد حول أسلوب (الليالي) المنحط (حسب بعض التفاليد الأدبية) إلى أسلوب سام في التعبير والصياغة، نجد في (الزينة بركات) و(ليون الأفريقي) «محاكاة» أسلوب الخطاب التاريخي والجغرافي، وتنفرد (نوار اللوز) بين الأسلوبين السامي والمنحط.

٤ - الدلالة: إن طريقة التعلق النصي بالشكل الذي اتسجه الروائيون يؤدي إلى إنتاج دلالة جديدة، تختلف فيها وظائف الحكى في الرواية عنها في النصوص المتعلقة بها؛ حيث إن هذه الوظائف التي تحملها النصوص المتعلقة بها نجدها «محولة» في النصوص المتعلقة. ويوضح الباحث أن تجربة الكاتب في اختيار النص المتعلق به تبرز لنا من خلال عمليتين اثنتين، هما الامتداد والاستعادة. يتحقق الامتداد في (الليالي) و(نوار اللوز)، ويتحقق الاستعادة في (الزينة) و(تغرية صالح). ومعنى ذلك أنه توجد بين الواقعي والتاريخي مماثلة. هذه المماثلة بنوعيتها - المحتد والمستعاد - تمثيل لجدل التفاعل مع النص والواقع الذاتى والعصر، وتعبير عن جدل الإبداع الروائى في تفاعله مع التاريخ والواقع، هذا التفاعل الذى تتجسد نصية الرواية العربية الجديدة من خلاله.

الفصل السابع : من أجل وعى جديد بالثرث

يحاول الباحث فى هذا الفصل الإجابة عن سؤال محتواه: بأى وعى نتعامل مع الثرث؟ حيث إن الثرث أصبح خزان نصوص أو نصا ذا حدين نوظفه للاستشهاد، سواء لنا أو علينا، وأن الكثير مما قيل فى الثرث - من وجهة نظره - مازال محكوما بقصر النظر وظرفية المرحلة، وأنه يقول الكلام ذاته بلغات عدة. ولذلك، فإن الباحث ينقل التفاعل من حفله الأدبى إلى حفله النصى العام الذى يجاوز الأدبى إلى الفكرى، لكى يبين الفوارق بين المشتغلين بالإبداع والمشتغلين بالبحث حول قضية جوهرية هى الثرث. ولذلك، فإنه يبحث فى إنتاجية النص التفاعل وقياس درجة هذه الإنتاجية، حيث لا يكون النص منتجا إلا لو تفاعل تفاعلا إيجابيا مع واقعه الذاتى الذى مازال يتفاعل مع الثرث باعتباره امتدادا ثقافيا. ويرى الباحث أن «التفاعل النصى» العربى الحديث لم يتحول إلى نص. إن المشكلة الجوهرية فى هذا التفاعل، حسب رأى الباحث، هى بحثه الدائم عن «نصيته» فى النصوص الأخرى (الثرث - الغرب)، وقد استمر هذا البحث عن هذه النصية ودحا من الزمن وسيستمر ما لم يتحقق لدينا وعى جذرى بمسألة التفاعل النصى نظريا وعمليا. واستكمالا لنقل التفاعل النصى من المستوى الأدبى الإبداعى، يتحدث الباحث عن علاقة التفاعل النصى الأدبى والثرث، ولكن ليس

بوصفه إبداعا كما فعل فى الرواية، ولكن يقصد به «الميتاخطاب» الذى أنتج على الخطاب الأدبى النقدى فى الثرث العربى. كما يتحدث أيضا عن علاقة التفاعل النصى الفكرى بالثرث. لىوضح أن الدعوة إلى إنتاج وعى جديد بالثرث ضرورة تاريخية ملحة ولا تتم إلا من خلال:

١ - عملية الفهم.

٢ - الاستيعاب.

٣ - القراءة المنتجة.

وفى الخاتمة: يقول الباحث إن الدراسة الأدبية فى علاقتها بالثرث مطروح عليها تجديد أدواتها وإجراءاتها وأسئلتها لمعانقة تراثنا الأدبى والفكرى معانقة جديدة، وإن علينا ترهين مختلف القضايا المغيبة والمسكوت عنها، ويدعو إلى الاهتمام بالسرد العربى القديم، والبحث فيه من منظور جديد ويتفاعل جديد، حيث إنه من مستلزمات الرعى الجديد بالثرث بوجه عام.

وفى الأخير، فإذا كان سعيد يقطين قد وفق إلى حد كبير فى دراسة تعالق المبدعين بالثرث عن طريق التفاعل النصى الأدبى وتعالقاته، فإنه على سعيد التفاعل النصى الفكرى لم يمنحنا وعيا جديدا بالثرث، فهل تصبح دراسته محكومة بقصر النظر كما قال هو عن دراسات الآخرين؟

الهوامش والتعليقات :

(١) الرواية والثرث السردى، من أجل وعى جديد بالثرث، المركز الثقافى العربى ١٩٩٢.

(٢) يعد مشروع جنيت النقدى بحق مسيرة متميزة فى دراسة التداخل النصى منذ كتابه 1983 Introduction à L'architext, in Théorie des Genres, Seuil الذى ترجم إلى اللغة العربية باسم مدخل إلى جامع النص ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توفال، والذى يتحدث فيه عن معمارية النص التى اعتبرها بعد ذلك نمطا مهما من أنماط التداخل النصى، ذلك التداخل الذى كنف اهتمامه به بعد ذلك فحاول تلميط العلاقات النصية فى كتابه الشهير Palimpsestes: Seuil 1982، ثم جاء اهتمامه الخاص بنمط معين هو التوازى النصى فى كتاب عتبات، Seuil 1987.

- (٣) أفضل مصطلح «التنقل النصي» في مقابل *Transtextualité* بدلا من «التداعي النصي» الذي يستخدمه كثير من النقاد. وعلى ذلك، فمن الممكن التحدث عن «التنقلات النصية» وليس عن «التعالقات النصية» عند جينيت.
- (٤) لم يفد الباحث من الشق النظري العربي الذي طرحه في المقدمة، ولذلك فلا يوجد مبرر لحضوره في هذا الكتاب، فقد كان الاعتماد الأكبر في التطبيق على الطرح الغربي.
- (٥) هذا التقسيم هو الإفادة الوحيدة من الطرح النظري العربي.
- (٦) النصوص الموازية الداخلية هي التي كتبها الروائي حول النص، وتختلف عن النصوص الموازية الخارجية التي تتمثل في المقاطع التي يأخذها الروائي من نصوص الغير، مثل المقاطع المأخوذة عن تغريبة بني هلال في تغريبة صالح.
- (٧) درس الباحث التفاعل النصي في الزينبي مركات من قبل في كتابه «انفتاح النص الروائي»، ١٩٨٩، المركز الثقافي العربي.



التشكيل الدال...

قراء في ديوان إشراقات رفعت سلام

أشرف عطية هاشم

- ١ -

توطئة:

(إشراقات رفعت سلام)^(١) هو الديوان الثانى للشاعر المصرى رفعت سلام بعد ديوانه الأول (وردة القوضى الجميلة)، وتعتمد التجربة الشعرية فى ديوان (إشراقات...) على أقصى إفادة ممكنة من فضاء الصفحة الشعرية؛ بغية تقديم تجربة «تشكيلية» تقوم على التحولات البصرية المستمرة التى تنتهك قوانين القراءة القائمة على المتابعة البصرية التقليدية للنص - باعتباره تابعا منتظما للكلمات والسطور - لتفرض على القارئ نموذجاً آخر للقراءة تتم فيه المتابعة البصرية عبر محورين: أفقى ورأسى؛ فالعين تلحظ أثناء فعل القراءة ثلاثة مستويات متميزة يتشكل منها النص، منها اثنان يأخذان موقعهما فى متن الصفحة وثالث يتموقع فى حاشيتها، يمينا أو يساراً. كما أن كل مستوى من المستويات الثلاثة يصطنع نمطه الخاص فى الكتابة، وكذا حجم الحروف الطباعية الأنسب للتعبير عنه.

والمستوى الأول للمتن يكتب بالنمط النثرى - من حيث الشكل وليس الخصائص النوعية - فيما يتبدى المستوى الثانى للمتن معتمداً على نموذج السطر التفعيلي القصير، كما تصبح الحروف الطباعية فى هذا المستوى أكثر بروزاً منها فى المستوى الأول للمتن.

ويشغل مستوى الحاشية - وهو المستوى الثالث - جوانب صفحات الديوان؛ بحيث يصبح إحالات من مستوى المتن النثرى عبر كلمات أو مؤشرات مرقومة لها وضعيتها وخصوصيتها داخل مستوى المتن النثرى.

ويتفق كل من مستوى الحاشية ومستوى المتن الشعرى فى اعتمادهما شعر التفعيلة نمطاً فى الكتابة، وإن كانت الحروف الطباعية فى مستوى الحاشية أقل بروزاً منها فى المستويين الآخرين؛

«واستخدام الخط وإمكاناته، والكلمة المكتوبة وتتابعها الهندسى، يشكل عنصراً مهماً فى الشعر، خصوصاً ما يطلق عليه «الشعر التشكيلى»، الذى نجد أمثلة منه فى تراث

وقبل أن نشرع في التحليل، سنقدم منظومة المصطلحات والمفاهيم التي ستتردد من حين لآخر في معالجتنا؛ إذ سنفرق بين المستويات الثلاثة للنص باعتبار أن:

(١) مستوى اللاوعي:

وهو يمثل نصوص المتن المكتوبة نثراً، التي يتوقف فيها تابع الخطاب من حين لآخر؛ بحيث نحيلنا المؤشرات المرقومة بصرياً - عند انقطاع تابع النصوص - إلى الحاشية.

(٢) المستوى الوسيط:

ويمثل نصوص المتن المكتوبة بنمط شعر التفعيلة، وتستخدم عموماً في هذا المستوى الحروف الطباعية الأكثر بروزاً بين المستويات الثلاثة.

(٣) مستوى الوعي:

ويمثل نصوص الحاشية التي تستخدم النمط التفعيلي نفسه في الكتابة الشعرية، بينما تستخدم الحروف الطباعية الأقل بروزاً بين المستويات الثلاثة.

وقد نستخدم مصطلح «مستوى المتن النثري» بدلاً من «مستوى اللاوعي»، كما قد نستخدم مصطلح «مستوى المتن الشعري» بدلاً من «المستوى الوسيط»، وكذلك مصطلح «مستوى الحاشية» بدلاً من «مستوى الوعي»، وذلك في سياقات يقتضيها التحليل.

وسنفرق بين أنماط العلاقات التي تربط الحاشية والمتن معاً على النحو التالي:

(١) علاقات الوصف:

وهي أحد أنماط العلاقات التي تربط مستوى الحاشية بمستوى المتن النثري؛ بحيث تقوم الحاشية - من خلال هذا النمط من العلاقات - بوصف

منطقتنا، وفي التراث الصيني والياباني والأوروبي. ففي عصر النهضة شاع في أوروبا ماسمي بالقصائد الشعرية Emblem Poetry؛ لأنها كانت تستخدم شعاراً تشكلياً لمعمارية الصفحة الشعرية، كما في قصيدة إنكليزية مجهول بعنوان «عقدة العشق»، حيث كتبها في شكل عقد متشابكة، وكما في قصيدة جورج هربرت بعنوان «المذبح»، حيث ألفت الكلمات بحيث تشكل مذبحاً على الصفحة الشعرية. كذلك فإن الشعراء المستقبليين كتبوا ماسمي أحياناً بالشعر «العيني»، ومنه قصيدة لأبولينير عن المطر، وفيها تهطل الكلمات وتتأثر على الصفحة كأنها مطر»^(٢).

نص رفعت سلام - إذن - لا يدعي أنه خطاب شعري تأسيسى منبت الصلة عن تلك المحاولات السابقة لاستثمار فراغ الصفحة الشعرية، وإنما ينبغى النظر إليه - من ناحية التشكيل البصري -^(٣) باعتباره تواصلاً حدثياً مع تلك المحاولات التي أنتجت في سياقات حضارية ومعرفية مغايرة، فهو إفادة من طرائق الكتابة السابقة وكذلك المعاصرة له؛ بحيث يبدو نتاجاً لتفاعل حركة نصوص عربية قديمة وحديثة - منها الشعري وغير الشعري - اتخذت لنفسها أنماطاً خاصة لتشكيل صفحاتها، ومنها الموشحة قديماً وقصيدة النثر حديثاً، بل إن ديوان (إشرافات) - في شكله إلى متن وحاشية - ربما أخذ من الشروح المتأخرة لمتون كتب البلاغة والنحو مرجعيته التشكيلية أكثر من سواها.

وستهتم دراستنا أساساً بالكشف عن مغزى هذا التشكيل واكتناه دلالاته اعتماداً على تحليل النص والوقوف على آليات عمله وفك شفرته، ثم تحديد أنماط العلاقات المختلفة التي تتواشج بها نصوص المتن والحاشية معاً.

وثمة إشارات أسلوبية دالة في نهاية معظم القصائد تؤكد لنا هذه النسقية التي تحكم وضعية القصيدة - موقعاً - بين قصائد الديوان وعلاقتها، من ناحية أخرى، بما يليها من قصائد: «وسأنبشكم في القصيدة القادمة بتأويل مالم تستطيعوا عليه صبراً فصبراً»^(٤)، أو قوله «فدعوني ووداعاً حتى يوم قادم في أسبوع قادم في شهر قادم في سنة قادمة في القصيدة القادمة»^(٥).

موقع البنية الجزئية (القصيدة) محكوم، إذن، بوظيفتها داخل السياق الكلي (قصائد الديوان مجتمعة)؛ حيث تتخلق داخل البنية الجزئية الواحدة صراعاتها المختلفة وتتحد الذات المتكلمة مع ذوات أخرى تتجدد باستمرار، ويصبح منطق الصراعات وخصوصية هذا الاتحاد للذات المتكلمة اشتراطات نصية تتأسس عليها حركة السياق الكلي.

وعلى ذلك، ينبغى النظر إلى النص باعتباره بنية مستمرة من التحولات التي تكتنف الذات المتكلمة، وهي تحولات تتجاوز تجليات الذات إلى المخاطب - داخل النص - وكذا أنساق اللغة والصورة؛ فليس هناك مستوى معيارى للصورة يمكن الإمساك به وتحليل بنيته وآليات عمله، كما أن الذات المتكلمة تبدى في تجليات شتى، شأنها شأن المخاطب في النص.

وهذه التحولات التي تشمل العناصر السابقة هي التي تسوغ للشاعر - في تقديرنا - استخدام هذا النمط التشكيلي الذي ينتهك النموذج التقليدي في استثمار فراغ الصفحة الشعرية؛ بحيث يصبح التشكيل البصرى المزاوغ دالاً على الطبيعة (المراوغة) للنص داخلياً من خلال بنية التحولات التي يقوم على أساسها، وكذلك يمكن النظر إلى هذا النمط من التشكيل باعتباره استفزازاً لذائقة القارئ - وهو مشارك شاء أم أبى في إنتاج النص - من خلال ما يسميه الفيلسوف والناقد البولندى رومان إنجاردن بـ «صنع الترابطات الضمنية وملء فجوات النص وإضفاء أوجه التحدد عليه»^(٦).

المفهوم الذى يتوقف عنده تتابع الخطاب فى مستوى المتن الشعرى. ويتجاوز هذا الوصف حدود شرح المفهوم أو التعليق عليه إلى القيام - وظيفياً - بإعادة إنتاج المفهوم فى الوعى.

(٢) علاقات التخالف:

وهى نمط العلاقات الذى تقوم الحاشية من خلاله بهدم المفهوم - كليةً - وإعادة تخليقه بواسطة دال المغايرة [حرف النفى أو الفعل الناسخ «ليس»].

(٣) علاقات الانقطاع الظاهرى:

ويتم من خلالها المغايرة (الظاهرة) بين دلالتى الخطاب المنقطع - لحظياً - فى مستوى المتن الشعرى والخطاب الجديد فى الحاشية.

(٤) علاقات التتميم:

وهى نمط من العلاقات يربط بين الحاشية ومستوى المتن الشعرى، كما يربط بين مستوى المتن الشعرى ومستوى المتن الشعرى، على السواء. وغالباً ما يستخدم فى النوع الأول من الربط مفاتيح أسلوبية مثل حروف العطف أو جملة النداء بدايات للخطاب الشعرى (Poetic Discourse) فى الحاشية.

(٥) علاقات التدوير:

وفيهما يتم الانتقال بالخطاب من دال أسلوبى انقطع عنده الخطاب فى مستوى المتن الشعرى، لیبداً مستوى الحاشية بالدال نفسه وكذلك ينتهى به.

- ٢ -

يمكن النظر إلى قصائد الديوان وعددها أربع عشرة قصيدة باعتبارها بنيات جزئية تتضافر فيما بينها لتشكيل البنية الكلية التى تتحقق بها دلالة النص، وهذا التضافر - وليس التتابع - بين تلك البنيات الجزئية محكوم بحركة درامية لا يمكن فيها استبدال بنية محل أخرى؛ ذلك أن هذا الاستبدال يخل بالقانون العام الذى يحكم حركة الميكانيزم المهيمن على تلك البنيات الجزئية.

ويدخل الجميع في حوار يكون المتكلم فيه دائماً هو الذات، بينما المخاطب متغير، وهو تفسير يأخذ شكلاً تبادلياً؛ بحيث يصبح انقسام العلاقة بين الذات المتكلمة والمخاطب (الآخرين مثلاً) مهيئاً لانزياح هذا النموذج وإحلال نموذج العلاقة بين الذات المتكلمة والمخاطب المرأة (بوصفها بديلاً للكشف). ويبقى دائماً أحد المخاطبين في أمامية الخطاب والآخر في خلفيته، ويمكن فهم هذا المعنى من المقطع التالي:

«فأقفز قفزة مسعورة في الفراغ المراوغ أنشب فيه مخالبى فأتلقي بين اليشم والانتظار بين الرماد والانكسار ألف شظية سامة على الرمال الشمالية لا ألتئم ولا أتبدد أو تدركنى عوامل التعرية فتعزيني منى لا يبقى غير وتر موتر مرمى تتقاذفه الأقدام فكونى قوساً أو متراساً كوني نخلة تمتد في المدى سدى أكن حريقاً أو طريقاً مقفراً إلا من الشراك والأشواك كوني مرة أو لا تكونى ردة أو جنون جامع في ليلة لا تنتهى أكن رصاصة في الظهر» (٧)

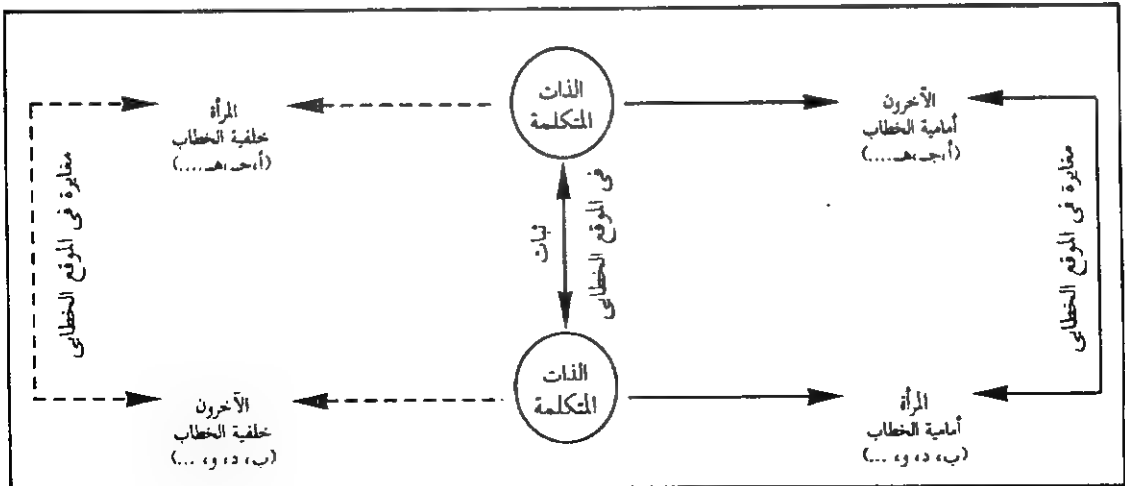
ويمكن تمثيل حركة الخطاب التبادلي المستمر طوال النص في الشكل التالي.

هذا التشكيل المشتت لفعل القراءة التقليدي ليس - إذن - مجرد مغامرة في الشكل، وإنما هو دال يشير إلى مدلوله في النص، واختبار عناصر النص المختلفة التي تشملها بنية التحولات يفضي بنا - كما سنرى لاحقاً - إلى فهم فلسفة هذا التشكيل البصري.

والنص - في اعتماده على تلك التحولات - يستغنى هدفاً محدداً، وهو الكشف عن ماهية الذات إزاء واقعها الذي يهيمن على حركتها فيهمشها حيناً ويشيئها حيناً آخر. ويقتضى هذا الكشف والفهم لماهية الذات تحليلاً عميقاً لوعبها ولاوعبها، وكذا علاقتها بتراتها ولحظتها التاريخية الراهنة، وموقفها من السلطة والتأبؤ الاجتماعي.

وهذا الزخم من العلاقات لا يطرح الذات - في النص - باعتبارها مفهوماً متجانساً يتحرك وفق شروط وظروف ثابتة، وإنما تنبني حركة الذات في واقعها على أساس من التعارضات الخارجية حتى في إطار اللحظة أو السياق الواحد، مما يفضي بها إلى هذه التعارضات الداخلية التي تكون سبباً في تفتتها وتناقضها الحاد.

وانطلاقاً من بنية التحولات، تتراوح حركة الذات المتكلمة في النص - في مختلف تجلياتها - بين أساسين؛ إذ تصبح المرأة أداة كاشفة لماهية هذه الذات وموقعها من عالمها، فيما يصبح الآخرون (الناس العاديون) أداة أخرى - في سياق مختلف - لهذا الكشف.



هذا الموقف المتمرد نفسه بطبع حركة الأنا فى تجليها
«الصلوكى»:

«فلا يتبقى غير أن أكتب أهجية للعمر
الكثيب موشاة بحوشى الكلام ومهجور
الألفاظ وسقط متاع الشعراء الصعاليك ومن
لف لفهم وأتأبط شراً أصفع به وجه هذا
العالم وقفاه بلا افتعال أو مداراة...»^(٩).

وبين هذين التجليين يعود الشاعر إلى «أناه» الخاصة
من حين لآخر:

«وأحسب ما تبقى من نقود فى جيبي
المشقوب لا تكفى تذكرة الأنوبيس أو المترو
بضع مليمات ممنوعة من الصرف فأمضى
يسلمنى شارع إلى شارع متوجاً
بالجنون...»^(١٠).

وهذه التجليات لاتتم بشكل فجائى يوقعها فى فخ
الآلية أو الاستدعاء المباشر حسب المقام، وإنما تتداخل
هذه التجليات - مراراً - فى السياق الواحد بما يشبه
الكيمياء التى يصعب فيها تحديد العنصر المهيمن، وعلة
هذا التداخل والانسباك بين هذه التجليات المختلفة ذلك
التوزع الذى يعتري الذات المتكلمة - طوال النص -
ويدفعها دفعاً لاحتماء بأية لافتة تظنها محققة لوجودها
الإنسانى المأمول مما يوقعها فى تعددية الانتماءات
- وبالتالى التجليات - فى اللحظة الواحدة.

وعلى العكس مما يمكن أن توحى به هذه التجليات
من فاعلية وحركة للذات فى واقعها، فإن كل تجلٍ من
هذه التجليات تكتنفه حالة من التردد والانقسام بين
الشيء ونقيضه والقناعة وضدها:

«أتركونى ساعة أو لا تتركونى...»^(١١)،
«أتركونى فوردة الرماد تطفو على الماء
المناسب فينكسر النعاس واحتمال أى شئ
أسنا أمضى وكل الظن إثم وحوريات الليل لا
تواتينى للمرة الأخيرة فلا تتركونى...»^(١٢).

وتشير الخطوط المتصلة فى الشكل السابق إلى أمامية
الخطاب بينما تشير الخطوط المتقطعة إلى خلفية
الخطاب؛ بحيث يعبر الاتصال عن حضور طرف من
أطراف الخطاب وغياب الآخر، فيما يعبر الانقطاع عن
غياب طرف وحضور الآخر، وتعبّر العلاقة بين مجموعتى
الحروف الأبجدية (أ، جـ، هـ، ...)، (ب، د، و، ...) عن
الصفة التبادلية للخطاب باعتباره انتقالاً بين سياقات
مختلفة.

وإذا كانت الذات المتكلمة تحتفظ بموقعها الثابت
فى الخطاب من حيث توسطها بين أمامية الخطاب
وخلفيته، فإن هذا الثبات المركزى لا يعكس بالضرورة
ثباتها الداخلى، بل إن هذا الموقع المركزى فى الخطاب
هو ذاته الذى يسوغ التجليات المختلفة للذات؛ من حيث
تراوحها بين الصوفى والصلوك والشاعر ابن لحظته
التاريخية بكل هزائمها وانكساراتها.

وحضور «الأنا» الصوفية واضح فى النص؛ إذ يكفى
أن نطالع العنوان اللافت للديوان (إشراقات)، وكذا
عناوين القصائد المختلفة: مراوحة، مكابدة، مراودة...
وكلها إشارات دالة على هذا الحضور الصوفى الطاغى
فى النص، فضلاً عن تلك الألفاظ والمصطلحات التى
تعد من أدبيات الفلسفة الصوفية مثل: «المقام»،
«الغياب»، «سكة السالكين» وغيرها.

والصوفى فى النص ليس منشغلاً بتقديم فلسفته
النظرية بقدر ما تشغله ترجمة هذه الفلسفة الخالصة
- التى ارتبطت فى تراثنا الفكرى الإسلامى بالسلبية
والتغيب الإرادى للذات إزاء الواقع الاجتماعى - إلى
فعل ناجز ومؤثر فى حركة الواقع وموقف محدد تجاه
متغيراته:

«وأمضى فى طريقى دونما أسف على نفسى
الأماراة بالسوء رافعاً خراقتى / خرقتى
وعلامتى فهل أدلكم على شجرة الجنون
اتبعونى أنا السيد الوحيد...»^(٨).

الأنساق اللغوية^(١٧) التي يتشكل بها النص؛ فالتجلى الصوفى للذات هو الذى يسوغ ظهور هذا النسق اللغوى الموعول فى الشطح والتميز:

«واتركوا فى المناخ المراح بنشاً وبيتاً ومائدة
مشتهاة على الساحل الأقصى من القلب لا
تستميل سوى اركضوا فى البراح خفافاً أنا
قاعد أحرس الغيم والشهوات الأليمة أمتطى
الوقت ألعوبة أو حماراً حرونا إلى قبة من
سواد فألقى غزلاً من الصمت غابة من ريش
طاووس وشمعاً تصنع القهوة للضيوف
العابرين طيوراً من نحاس...»^(١٨).

وحيثما تتبدى «أنا» الشاعر الخاصة يكون النسق اللغوى نثرياً خالصاً لا تكاد تعثر على أى أثر فيه للشعرية
:Poetics

«لا أدارى الجنون عن ملامحى إذا اندفعت
هائجا إلى الميدان كاستغاثة أو قبلة زمنية
تتفجر فى الوطن الخراب فتهدم الأحزاب
العانية والسرية والشرطة والصحف اليومية
والأسبوعية والشهيرة...»^(١٩).

فيما يتناغم التجلى «الصعلوكى» للذات مع هذا النسق اللغوى الذى يتوسط شطح النسق الأول ونثرية النسق الثانى، وهو ما يجعلنا نسميه نسق «البين بين»، وهو بوسيطه هذه يحاول أن يحافظ على اللغة التى قامت عليها المؤسسة الشعرية المعاصرة واستقرت بذائقه بعينها:
«خاب مسعاى الأليم.

ليس لى من برهة من فضة،
أو فضة من مستحيل لا يريم»^(٢٠).

وكما أن تجليات الذات قد تتابع باختلاف السياقات أو تتداخل فى السياق الواحد، فإن أنساق اللغة الثلاثة قد تتجاور أو تتسبك معاً، وفى الحاليتين - التجاور أو

وهذا الانقسام هو الذى يخلق ذلك التخلخل الأسلوبى الذى يطبع لغة النص - على اختلاف أنساقها - بطابعه، وهو إن كان يعكس الشك فى جدوى العلاقة بين الذات المتكلمة والمخاطب فإنه يعكس أيضاً - وهذا هو الأهم - تفتت الذات داخلياً واستلابها، وهو ما يؤكد دال أسلوبى آخر يتكرر فى صيغة السؤال المؤسس على اختيار موقف محدد من بين موقفين متناقضين يفصلهما حرف التخيير «أم»، ودائماً تظل الذات - بفعل تفتتها الداخلى - دون اختيار، وهى إن اختارت فإنها تفشل فى تحقيق أية فاعلية حقيقية فى حركية واقعها: «فهل لى أن أسميك امرأة من الزبد والرقى السحرية والحناء أم أسرج الحلم حصاناً...»^(٢١).

وثمة دال أسلوبى ثالث يؤكد هذا التفتت الداخلى للذات، وهو ما ينعكس على رؤية الذات للأشياء وموقفها منها، ويتمثل هذا الدال فى الاستخدام المطرد لحرف الاستدراك «لكن»: «لا ليست الحمى القرمزية ولا السعال الديكى ولكنه الخواء العذب...»^(٢٢). وإذا كان المعنى بعده «لكن» يمكن عادة الوثوق فيه وأفضليته على المعنى قبل «لكن»، فإن الذات المتكلمة ما تلبث أن تعدل عن هذا المعنى الجديد لتستأنف حيرتها وشكها فى رؤيتها عالمها، وهو ما يدفعها للسخرية المستمرة من مخزونها الإستمولوجى، من تراثها؛ لتتصاعد دوماً حالة الاستفراق المتواصل فى السؤال والاستدراك.

وحتى تحتفظ الذات بأى قدر من التوازن الداخلى (الوهمى)، فإنها تخلع تفتتها على العالم نفسه؛ فتصبح المرأة «منزلة بين المنزلتين وباء البين»^(٢٣)، فيما يوصف الآخرون بعبارة «لستم القتل ولا أنتم المقتولون ولكنكم حال بين الحالين...»^(٢٤)، بينما تقول الأنا المتكلمة عن ذاتها «لا ألتم ولا أتبدد...».

وهذه التجليات التى تكتنف الذات وكذلك التراوح الذى يسم كل تجل منها هما اللذان يولدان تنوع

البصرى للصفحة الشعرية - كما ذكرنا سابقاً - يتأنى على هذه الصورة المتوزعة عبر ثلاثة مستويات دالة، لكل منها وظيفته في النص.

فنص المتن النثرى - وهو الذى يمثله مستوى اللاوعى - ينساب فى تداع مستمر حتى ينقطع عند المؤشرات المرقومة التى تحيلنا بصرياً إلى نص الحاشية، ويمكن النظر إلى تلك المؤشرات المرقومة باعتبارها حركات تمفصل، أو نقاط تحول للخطاب فى مستوى اللاوعى من التداعى الخالص إلى الوعى الخالص فى نص الحاشية. وعبر شبكة معقدة من العلاقات المختلفة التى تربط مستوى المتن النثرى بمستوى الحاشية معاً - كما سنفصل فيما يلى - يتم إعادة مجرى النص مرة أخرى إلى مساره الطبيعى فى مستوى المتن النثرى بعد إضفاء قدر من العقلنة على حركة التداعى فى نص المتن النثرى. بيد أن حركة التداعى ما ثلث أن تعود مرة أخرى كلما أوغل النص فى جريانه بعيداً عن حركة التامفصل، وهكذا يستمر التراوح المستمر بين الوعى واللاوعى كلما انبثقت حركة تمفصل جديدة داخل مستوى اللاوعى.

ويمثل المستوى الوسيط (المستوى الشعرى للمتن) حالة مركبة من الوعى واللاوعى. وتدلنا الحروف الطباعية الأكثر بروزاً لهذا المستوى عن سواه، وكذلك انتهاء آخر قصائد الديوان به، على أنه الحالة الأقرب للذات المتكلمة والأكثر دلالة عليها، فالتحولات المختلفة للذات تعكس - عموماً - التراوح بين الفعل وعدم الفعل بالقدر الذى يترك الذات تتحرك فى عالمها وفق مفاهيم يختلط فيها الوعى باللاوعى، وهذا ما يجعل المستوى الوسيط أكثر المستويات تعبيراً عن المتكلم فى النص.

الانسباك - يصعب تحليل نسق لغوى ما بمرجعته الذاتية دون النظر إلى حالة التلازم التى تحكم علاقة هذا النسق بالنسقين الآخرين. فنص (إشراقات) - من الناحية اللغوية - يمكن أن نعتبره سلسلة من الانقطاعات على حد تعبير رولان بارت الذى يرى أن لذة النص تتأنى:

«من بعض الانقطاعات (أو من بعض التصادمات): ينمقد الاتصال بين قوائين متنافرة (النبيل والمبتذل مثلاً). تستحدث كلمات فخمة وسخيفة، وتصب البلاغات الخلاعية فى جمل هى من النقاء بحيث قد تظن أمثلة نحوية. فاللسان يعاد توزيعه، كما تقول نظرية النص: وإعادة التوزيع هذه تحصل دائماً بواسطة انقطاعات...» (٢١).

ويقودنا ذلك إلى القول بأن الحكم على النسق النثرى - مثلاً - فى نص رفعت سلام فى ذاته، مجرداً عن مجاورته أو انسبائه مع النسقين اللغويين الآخرين، سيضعنا مباشرة أمام حقيقة إخراجه من دائرة الشعر كلية، ولكن لأن النص - انطلاقاً من اعتباره بنية تحولات مستمرة - لا يقدم نفسه وفق مجموعة من الاشتراطات المتجانسة، بل إن فلسفة كتابته أصلاً تقوم على هذا «الموزاييك المختلط» من عناصر الكتابة المتوترة، وشعرته تنشأ - أساساً - بعلة التغاير لا الثبات. إن هذا الفهم الدينامى للنص هو نفسه الذى يجعلنا نفهم فلسفته النثرية التى يتشكل بها النسق النثرى، وذلك فى إطار من استجابته ومرونته إزاء حركة النسقين الآخرين؛ بحيث يظل هذا الشعور الدائم بأن ثمة هارمونية لغوية - رغم تغاير الأنساق اللغوية - تسيطر على عمل النص.

- ٣ -

التحولات المستمرة - إذن - التى تحكم حركية النص وعناصره المختلفة التى تنطوى فى الوقت ذاته على درجة عالية من التراوح والتوتر، هى التى تجعل التشكيل

وغياب القدرة على الفعل الناجز في مستوى اللاوعى ينتفى من خلال توهم الفعل في المستوى الوسيط، بما يمتلكه هذا المستوى من طبيعة غنائية تتسق مع حالة توهم الفعل هذه، وهو ما يعيد التوازن للذات المتكلمة. ويمكن النظر إلى هذا المستوى أيضاً باعتباره رتبة يتنفس من خلالها النص، كما أنه يضطلع - مع مستوى الوعى - بوظيفة ثالثة، وهى كسر الرقابة التشكيلية للتتابع الثرى الذى يشكل النمط الكتابى لمستوى اللاوعى.

ويأخذ المستوى الوسيط من مستوى الوعى اتزانه التشكيلى؛ فهو يتعادل معه فى المحافظة على علامات الترقيم والاعتماد على القافية من حيث هى صيغة نغمية، وكذا اتزان الصورة التى لا تميل - إن صح التعبير - إلى الجنوح الفتنازى فى علاقاتها التركيبية، وأخيراً اعتماد هذا المستوى على النمط التفعلى الذى، وإن كان خروجاً على العمود الشعرى، يظل دالاً على الروح المحافظة قياساً بمستوى اللاوعى الذى يؤسس شعرته (المغايرة) اعتماداً على التتابع الثرى الذى يتسق مع حالتي التوتر والتمرد اللتين تطبعان حركة الذات فى تجلياتها كافة.

وإذا كانت الصورة الشعرية فى كل من مستوى الوعى والمستوى الوسيط تشكل بحيث تتجاوز التقليدية ولا تنافر فى الوقت ذاته بتجريب علاقات تركيبية جديدة، فإن الصورة الشعرية فى مستوى اللاوعى تشكل - مثل اللغة - تبعاً لتجليات الذات، إلى ثلاثة مستويات. فسيطرة الأنا الصوفية ولفتها المؤسسة على الشطح والتميز تنتج تلك الصورة الأكثر تركيباً وتعقيداً والأكثر مغامرة فى مخالفة المألوف، فيما تصبح الصورة الشعرية المنبثقة عن صمود «الأنا» الصعلوك فى النص أكثر تعبيراً عن الانضباط؛ بحيث تنعقد العلاقات بين أطراف الصورة فى إطار من التعقل والمحافظة.

وتكاد تغيب الصورة - بمعناها الفنى - عندما تطل «أنا» الشاعر الخاصة، ويقترّب تشكيل الصورة من التشكيل الثرى الخالص؛ حيث ترتفع النبرة الخطابية

بين مستويي المتن، كما أن جانبية الحاشية - على يسار أو يمين الصفحة - لا تعنى هامشية دورها فى الخطاب الشعرى، وإنما تؤكد عجز الذات المتكلمة وغياب وعيها.

واختبار كل مستوى من هذه المستويات يوضح لنا النسقية الهائلة التى بنى عليها كل مستوى منها، فمستوى اللاوعى ثرى يتسق مع حالة التداعى الحر للذات، كما أن اختفاء علامات الترقيم (النقطة، الفاصلة،...) دال آخر على هذا التداعى، وهذا التداعى ذاته هو الذى ينتج فى النهاية هذا التنوع فى الأنساق اللغوية - كما أسلفنا القول - فى مستوى اللاوعى. ويمكن النظر إلى الأسطر التفعلية القصيرة التى يتشكل بها مستوى الحاشية، والمحافظة على هذا الكم النغمى المتكرر فى نهاية تلك الأسطر (القوافي)، وكذا الاعتماد على علامات الترقيم، باعتبارها دوال على الوعى والانضباط.

وإذا كان المستوى الوسيط حالة مركبة من الوعى واللاوعى، فإنه يصمم بحيث يستوعب السمات الماثرة لمستويي الوعى واللاوعى، فهو يتشكل - موقعياً - فى المتن على غرار مستوى اللاوعى، وعادة ما يسبق المستوى الوسيط بعبارة دالة ينتهى بها مستوى اللاوعى لتكون مفتاحاً للمقطع الخاص بالمستوى الوسيط، وغالباً ما تكون هذه العبارة الدالة الممهدة متعلقة بإرادة الفعل (القول - الغناء - الرثاء...). فنجد مستوى اللاوعى ينتهى بعبارة من مثل:

«وأمضى لحال سبيلى أودندن لحناً هداماً فى امتداح الخراب الجميل...» (٢٢).

ليبدأ المستوى الوسيط بعد هذه الجملة الممهدة غنائياً:

«لك المجد.

فأنت الأزرق المكنون فى الأفق المياغ» (٢٣).

فارتمت على يدي

زرقة الفضاء.

فضاء يتوجني

سيد الغرابة.

غرابة تتوجني

سيد الخواء» (٢٥).

فالمقطع السابق تتوالى فيه أربع جمل رئيسية يبنى على أساسها توليد الصورة؛ فجملة «ارتمت... زرقة الفضاء» صورة يتولد عن آخر كلمة منها صورة جديدة تبدأ بالكلمة نفسها التي انتهت بها الصورة الأولى، فتكون الصورة الجديدة: «فضاء يتوجني سيد الغرابة»، كذلك فإن الصورة الثالثة تشكل ابتداءً من آخر كلمة انتهت بها الجملة الثانية، فتصبح الصورة الثالثة: «غرابة تتوجني سيد الخواء»، فيما نلاحظ، مشكلة - في الدلالة - بين «الخواء» وهي آخر كلمة في المقطع عموماً و«ضاعت» وهي أول كلمة في المقطع نفسه.

وربما ساعدت هذه الطبيعة الغنائية للمستوى الوسيط في الولوج - أيضاً - بتوليد الصورة الشعرية، غير أن هذه السمة تظل أكثر وضوحاً في مستوى الحاشية أكثر منها في المستوى الوسيط.

ونمة خصيصاً أخرى تتضح في كل من مستوى الوعي والمستوى الوسيط، ولا نكاد نجدها في مستوى اللاوعي، وهي «الهندسية التشكيلية» في تصميم المقاطع؛ حيث يأخذ الشكل - بصرياً - في سياقات معينة النمط المتموج والنمط الشاقولي» (٢٦) في الكتابة، غير أن هذه الخصيصة ليست مطردة في كل الأحوال؛ فهي تتبدى - فيما نرى - في الحالات التي تنعكس فيها رغبة الذات المفتتة في التماسك، وتمثل هذا النمط الشاقولي - في التشكيل - في مستوى الوعي على النحو التالي:

«أصعده

صمتاً،

داخل النص الشعري، وهو ما يجعل الاهتمام الأكبر منصباً على نقل الرسالة وليس تشكيلها الشعري:

«أجى عارياً من الخليل والجرجاني وابن قتيبة
حتى آخر وغد عصرى ينبج في الصفحات
الأدبية عارياً منى أكثر منى يوم ولدت ويوم
أموت...» (٢٤).

وينبغى الإشارة - في هذا السياق - إلى أن هذا التقسيم النظري لأنماط الصورة لا ينطوى على حكم قيمي يفضل نمطاً على آخر؛ إذ يظل الحكم دائماً متعلقاً بمدى كفاية التشكيل الخاص للصورة بالتعبير عن سياقها الخاص الذي وردت فيه، بغض النظر عن تعقد علاقاتها التركيبية أو بساطتها، كما أن هذا الحكم ينبغى أن ينظر إلى الصورة باعتبارها نتاجاً مباشراً لتجليات الذات وتعدد الأنساق اللغوية، وهو ما يقتضى، أولاً، تنوعاً في أنماط تشكيل الصورة وطبيعة علاقاتها التركيبية، كما يقتضى، ثانياً، فهم الصورة وتحليلها في إطار متداخل من علاقتها بالتجلي الخاص للذات المتكلمة التي صدر عنها هذا التشكيل الخاص للصورة الشعرية، وكذا علاقتها بنسق اللغة المسيطر في السياق الذي وردت فيه.

ويتعلق بالصورة الشعرية ودرجة تركيبها ما يسمى بظاهرة التوليد، فإذا كان مستوى اللاوعي يتمحور حول فكرة تراوح الأنا وخساراتها المتجددة؛ بحيث يتأسس الخطاب في هذا المستوى من خلال نشاط فعل التداعي في النص، وهو ما يؤهله للتوليد المستمر للصورة، فإن دوران التجربة - في مستوى المتن الرئيسي بشكل خاص - حول هذه الدلالة نفسها (التراوح والخسارات المتجددة) هو ما يجعل هذا التوليد محدوداً؛ بحيث يشكل مستوى الحاشية مستوى تعويضياً للتوليد المحدود في مستوى اللاوعي؛ فالوعي في الحاشية فعل متاح للذات لا تجده في مستوى المتن النثري:

«ضاعت.

ملككة من الرماد والوعاء.

وتتضح هذه الخصيصة «الهندسية التشكيلية» في
المستوى الوسيط من خلال النمط المتموج في الكتابة:
«مرت خيول الوقت في جسدَى وثيدا.
مرت خيول الوقت.
وأنا - بمنتصف الطريق المر - منتصب،
وفي جسدَى:
صهلت خيول الصمت.
وأنا - بمنتصف اشتعال اللون - منطفي،
وفي جسدَى:
فرت خيول الموت» (٢٨).

صمتاً.
وأدق،
فيفتح لى.
أمرق:
مقتاً.
مقتاً.
أرقل:
وقتا،
كى أهطل

فى التوقيت القاتل:
موتاً
موتاً « (٢٧).

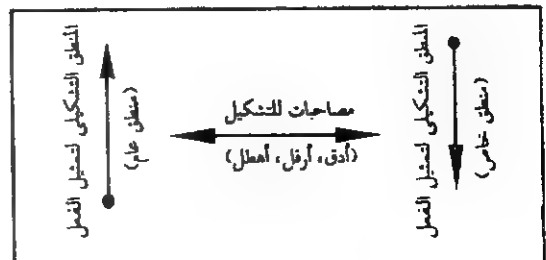
يعتمد تشكيل المقطع السابق - كتابياً - على تكرار
شبه الجملة الاعتراضية بين المبتدأ والخبر بشكل
هندسى، كما يتم التبادل (الهندسى أيضاً) بين الأسطر
الطويلة والقصيرة مع المحافظة المقصودة على الرنين
المنبعث من تكرار قافية التاء.

يضعنا المقطع السابق أمام أمرين لافتين يعكسان
دلالة واحدة، فالمقطع يبدأ بالفعل «أصعده» فيما تتشال
الكلمات لأسفل، وهى مفارقة تشكيلية تؤكد - ما
ذكرناه - من رغبة الذات فى تحقيق التماسك المفقود،
وهو ما لا يتأتى إلا بتغيير واقعها. ولما كان هذا التغيير غير
متاح للذات، فإنها تعكسه على الكتابة، وهى الأداة التى
تملكها الذات وتتصور حريتها فيها، وهذه الرغبة نفسها
فى إضفاء التماسك على الذات تتضح فى المقطع ذاته،
حيث تنتشر الأفعال الخاصة بالتمكلم: «أصعده، أدق،
أرقل، أهطل، وكلها تعبر عن فاعلية تفتقدها الذات فى
مستوى اللاوعى.

إن القراءة المتمهلة العميقة للمستويات الثلاثة فى
قصائد الديوان توقفنا على الخصوصية البنائية لكل
مستوى منها؛ تلك الخصوصية التى لا تعنى انعزالية
مستوى عن المستويين الآخرين، وإنما يصبح المستوى
الواحد مساحة حركة بديلة للمستوى الآخر - فى سياق
بعينه - كما يصبح مهبطاً من ناحية أخرى لحركة
المستوى الثالث.

فإذا كانت الحاشية تلعب دور إضفاء العقلنة على
مستوى اللاوعى، فإنها تمهد فى الوقت ذاته لحركة
المستوى الوسيط.

ويمكن تمثيل الشكل المجرى عن هندسية النمط
الشاقولى على الصورة الآتية:



بل إن هذا اللعب الصوتى - الذى يبدو عبثاً فى
الظاهر - فى ثنايا مستوى اللاوعى، ليس إلا محاولة
لإضفاء التجانس على الواقع والذات معاً. وهذا المعنى
- فى واقع الأمر - حصيلة هذه الدفقات الواعية التى
يشتها مستوى الوعى باستمرار لضبط حركة التداعى فى
مستوى اللاوعى، ويتجلى هذا اللعب اللغوى الذى أشرنا
إليه فى موقعين يكرر فيهما الشاعر استخدام صوتى الخاء

مفاهيم تتوزع وضعيتها - الموقعية - فى النص وبالتالى دلالتها بين مستويى الوعى واللاوعى؛ حيث ترد هذه الكلمات (المفاهيم) فى مستوى المتن النثرى فى سياق التداعى الحر، ثم يعاد إنتاجها فى مستوى الحاشية بمرجعية الوعى.

ولعل ذلك هو ما يفسر أن الكلمات والتراكيب التى ينقطع عندها تتابع مستوى اللاوعى تتكرر بنصها - غالباً - فى مستوى الوعى، مما يعنى انتقالها لمستوى آخر من التحليل والإنتاج الدلالى بحيث تتدخل الذاكرة التاريخية المحصنة للذات المتكلمة، وكذلك خبرتها المتجددة بالعالم لإضفاء هذه الدلالة الجديدة.

وحتى تتم عملية إعادة الإنتاج وإضفاء الدلالات لهذه المفاهيم؛ فإنه لا بد من وسائط بين المتن والحاشية، وهذا ما يسمح بظهور تلك العلاقات المختلفة التى تتوزع بين أنماط الوصف والتسميم والانقطاع الظاهرى والتخالف والتدوير.

العلاقات - إذن - تضطلع وظيفياً بتأكيد الطابع الجدلى للارتباط بين المتن والحاشية، وعلى أساسها تتم عملية إعادة إنتاج المفاهيم فى مستوى الوعى.

ويكاد يمثل نمط العلاقات الوصفية النسبة الأكبر - كمأ - بين الأنماط المختلفة للعلاقات. وكى نوضح هذا النمط الخاص من العلاقات، فإننا بحاجة إلى استحضار كل من مستويى الوعى واللاوعى واختبار عمل العلاقة الوصفية بينهما؛ ففى المقطع التالى من مستوى اللاوعى ينشأ التداعى حتى يتوقف عند كلمة الموتى: «هل أُلهمها أكوها بجانب الحائط المهدم أم أمضى على قلق كأن الريح تحتى أم أدمدم بالعربيل لأوقظ الموتى...» (٣٠)، ثم تكون الإحالة - عبر حركة التmfصل - على مستوى الوعى؛ حيث تبدأ علاقة الوصف فى العمل بحيث يتم تقاسم تفصيل كامل لمفهوم الموتى:

والسین بصورة لافتة للنظر، وسنشیر هنا للسین كمثال:

«فلا يأخذنى النعاس والنسيان السهل على سلم المساء أسيراً كسيراً كموسنة بلا سینین أو سلحفاة بلا رأس سبیلی سالك لا مستحیل واستدارة ساعتی تسمى فتستلب السؤال بلا سؤال ثم تسمى تستدير وتستدير فأستغیث بساحراتی لیس یسمعن استغاثتی فأسحب سینفی المكسور أصرخ فى السباق سدى مسعاى سدى فیسرقنى النعاس والنسيان على سلم المساء أسيراً كسيراً...» (٢٩).

- ٤ -

يكتسب الخطاب الشعري فى نص رفعت سلام ديناميته بفعل هذا التخلخل الناشئ عن التناوب المطرد لكل من سياقات التوقف والاستئناف، وهى سياقات محكومة بالانبثاق المدروس لحركات التmfصل التى لا ينبغى النظر إليها باعتبارها مجرد إحالات من المتن على الحاشية؛ إذ هى انحراف بالنص عن مجراه الرئيسى وخلق مساحات جديدة لحركة النص، كما أن هذا الانحراف «النصى» لا يتأسس على افتراض وجود منطقة حركة فى الداخل (المتن) وأخرى فى الخارج (الحاشية)، فالنص يتحرك ويتحرك معه فعل القراءة عبر مساحات الصفحة الشعرية - طولياً وعرضياً - بالقدر الذى يلغى هذا التفريق الشكلى بين ما يسمى «خارجاً» و «داخلاً»، وتكاد تتحول المساحة البيضاء - الصغيرة جداً - بين متن الصفحة وهامشها إلى مجرد حافز بصرى يمنح بالتهيهو اللحظى البصرى ومن ثم الانتقال للتشكيل المغاير المنتظر. وكذلك، فإن هذه الكلمات والتراكيب التى يتوقف عندها النص - بسبب انبثاق حركات التmfصل - ينبغى تجاوز النظرة إليها باعتبارها كلمات مكونة من أصوات إلى التعامل معها بوصفها

«ماتوا

كحبات رمالٍ كظيمة.

هل كنت صحواً صاخباً

يرف في سماء قديمة.

ظهيرة الوقت كنت،

قلت:

ها أنا ذا

فاخرجوا لى من موتكم

- ساعة -

كى أحدد سكة قلبى الرجيمة» (٣١).

وما يلبث سياق اللاوعى أن يستأنف: «وأعدو عابراً

ظلى...».

إن علاقة الوصف هى التى تتيح للتفصيل وتوليد الدلالة الفرصة للحركة؛ بحيث يتم التحديد الواعى لسمت «هؤلاء الموتى» - باستخدام كاف التشبيه - ثم يتبع ذلك السؤال الذى لا ينفصم عن اكتناه الدلالات وتغطية أوجهها المختلفة من خلال التبين والاستدلال، وما إن تتم الإجابة حتى يتبعها فعل الأمر «اخرجوا»، وهو يأخذ هنا صفة الاشتراط، إذ هو الطرف الأول فى العلاقة السببية: «اخرجوا .. كى أحدد...».

وهذا التفصيل والتحديد وترتيب المقولات الاشتراطية لا يمكن أن يحتملها مستوى اللاوعى بكل ما يكتنفه من ضبابية وتضاربات فى حركة الذات المتكلمة.

وإذا كانت علاقات التتميم - كما ذكرنا سابقاً - هى النمط الوحيد من العلاقات التى يتواشج بها نصا المتن (مستوى اللاوعى - المستوى الوسيط)، فإنها تبدى بوصفها أحد أنماط العلاقة بين مستويى الوعى واللاوعى؛ حيث يتم من خلالها قطع حركة تداعى مستوى اللاوعى وتكملة الخطاب فى مستوى الوعى

بواسطة دوال أسلوية معينة كحروف العطف أو جمل النداء، وقد يكون هذا القطع بين شيئين متلازمين (كالفعل والمتعلق به أو النعت والمنعوت)؛ فنص المتن النثرى الذى يتوقف هند كلمة «ترياقاً» فى المقطع التالى:

«لى أن أسمى الليل ترياقاً...» (٣٢)، ثم تتم الإحالة على الحاشية كما يلى:

«...وسماً أليفاً.

ينزُّ فى جسدى

عواء قاتلاً

أو

صبوة فاترة،

وبأساً وريفاً.

لاليل لى،

ولى ليل يلائمنى

ويطلقنى إلى الليل المعادى:

وردة سوداء

أو

قمرأ مخيفاً» (٣٣).

ثم يعود مستوى المتن النثرى إلى الاتصال ابتداءً من الصفة «أليفاً»؛ حيث إن كلمة «ترياقاً» هى الموصوف الذى توقف عنده تتابع مستوى اللاوعى - فى السياق السابق - ويتم استئناف التتابع على النحو التالى: «أليفاً والنهار مغارة...».

إن القطع يعطى الاعتبار الأكبر للعطف على حساب النعت، وهو أمر لا يخلو من دلالة؛ إذ يلقى أسبقية حركة التقابل بين «الترياق، والسّم» فى الوعى على حركة الوصف.

ليس)، كما أنه يشتمل في معظم تحليلاته على رؤية استباقية تعكس الوعي الحاد بحركة الذات والواقع. وتبدو علاقة الانقطاع الظاهري كما لو كانت اتصالاً واهياً بين نصين غريبيين لا يجمعهما جامع، وربما كان تصميم نص الحاشية؛ بحيث لا يبدأ بتلك الكلمة أو التركيب الذي يتوقف عنده سياق التتابع - عادة - في مستوى المتن النثري، هو الذي يعمق الانطباع بهذه الغربة بين النصين.

يبد أن الجامع المشترك بين نصي المتن والحاشية يمكن اكتشافه من هذا الصدى والإيقاع النفسي الذي يتركه كل من النصين دلاليًا لدى قارئ النص أو محلله. والمقطع التالي - من مستوى اللاوعي - يتوقف عند تركيب «عصا أبي يوم الخميس»، وهو يأتي على النحو التالي:

«قلت يا سيدة الانكسار متى يكون لي قالت
بلا وعد وصاح الديك صيحته الأخيرة
فانسحبت والكلام شوكة في العين لا تنام
فاغفري لي جرأتني وخوفي من عصا
أبى يوم الخميس» (٣٦).

فيما يتحول الخطاب في مستوى الوعي على الصورة التالية..

«ليل مبلل بغامض خبيء.
رصاصه ترف في فضاء مضى.
وقطرة حامضة
تلوب في دماء قادم بطيء.
وأشجار الفرار عالية.
وكنت كسرة مكسورة
تبيح جرحها
للغامض الجريء» (٣٧).

ولعل مايزكي هذا التوجه أن نص الحاشية ينتهي بكلمة «مخيفاً» التي يتشكل بينها وبين أول كلمة في نص المتن النثري المستأنف «أليفاً» حركة تقابل جديدة. وتمثل علاقات التخالف انحرافاً كاملاً بالخطاب عن مساره في مستوى اللاوعي، فمثلما يعيد مستوى إنتاج المفاهيم التي يتوقف عندها تتابع نص مستوى اللاوعي فإنه قد يهدمها أيضاً بشكل كلي؛ بحيث يخلق سياقه الخاص وآليات عمله الخاصة، وهذا ما تضطلع به علاقات التخالف. فسياق مستوى المتن النثري يأتي على هذه الصورة:

«مستباح على القارعة لمن يرمى لي
كسرة خبز أو سيجارة أو امرأة ألوكها
حيناً إلى أن أعثر على البديل الثوري
المناسب» (٣٤).

ويتوقف السياق عند هذه الكلمة الأخيرة، ثم تبدأ علاقة التخالف في العمل في حاشيتها على النحو التالي:

«لا بديل لي.
هل أمدد الساقين،
متكئاً على ظلي،
أعابث ما سيسقط في يدي
من ظلمة
أو غاشية،
أم
هل أمد يدي
فأخمش وجه هذا الليل،
يهطل فوق رأسي
جنة مبقورة
أو ولولات حانية» (٣٥).

وبحكم طبيعة هذا النمط من العلاقات، فإن الحاشية التي تتضمنه غالباً ما يتصدرها دال النفي (لا، لم،

فمستوى اللاوعى يقدم لنا حالة (نموزجية) للهزيمة واليأس، وتشكل هذه الحالة من عناصر: (تمنع السيدة، وانسحابه، وخوفه من عصا أبيه يوم الخميس)، بينما تترجم تلك الحالة فى مستوى الوعى من خلال ألفاظ وجمل وتراكيب تقدم الدلالات السابقة نفسها: (ليل رصاصة، أشجار الفرار، كنت كسرة مكسورة، تبيح جرحها).

تمائل الانطباعين، إذن، هو الذى يؤكد ظاهرية علاقة الانقطاع لا حقيقته.

أما النمط الأخير من العلاقات، وهو علاقات التدوير، ففيه يتوقف خطاب التداعى فى مستوى اللاوعى عند كلمة أو تركيب معين؛ بحيث تبدأ الحاشية بهذه الكلمة أو التركيب ثم تنتهى بها (أو به) أيضاً.

والمقطع التالى - من مستوى اللاوعى - يتوقف عند كلمة الأجراس السوداء:

«فلا يكون لى غير المراوغة الأليمة إلى ما قبل قيام القيامة بدقيقة فأقول قولى وأمضى فأدق الأجراس السوداء...» (٣٨).

ثم تبدأ الحاشية وتنتهى على النحو التالى:

«أجراس سوداء

هل كان الوقت قطعاً برياً

يرعى جسدى

المسوط على هاوية،

أم كانت يدها طائر بحر

رفرف فى أعضائى ملحاً وصغيراً،

أم كنت أخلق فوق الماء وثيداً،

وأحط على أجراس سوداء...» (٣٩).

ويعكس هذا النمط من العلاقات التقارب الشديد بين مستويى الوعى واللاوعى؛ بحيث تستغل اللحظة التاريخية التى تعيشها الذات المتكلمة - حتى فى مستوى الوعى - على الفهم.

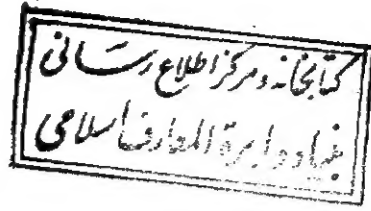
إن فهم منطق العلاقات التى تتواشج بها المستويات معاً (وبشكل خاص مستوى الوعى واللاوعى) لا يمكننا فقط من عملية إعادة إنتاج المفاهيم أو تخليقها بعد نفيها، وإنما يضعنا أمام حقيقة أساسية؛ هى هذه الدينامية أو الحركية الهائلة التى تتمتع بها قصائد الديوان، التى أثرت دائماً أن أسميها «النص» بدلاً من «القصائد»، نظراً لهذا التواشج الشديد بين هذه «القصائد» المختلفة التى ما كان لها أن تتواشج وتنصهر معاً لولا هذه القدرة الهائلة لمبدع النص، وهى القدرة التى مكنته من الحركة بين هذه المستويات المختلفة، ومكنتنا فى الوقت ذاته من التعايش مع هذه الحالة الإبداعية الخاصة التى هى فى واقع الأمر قراءة «فنية» للذات والمجموع معاً.

الهوامش والحواشى والمراجع:

- (١) وفعت سلام، إشرافات وفعت سلام.. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.
- (٢) انظر: فريال جيورى غزول، نحو تنظير سيميوطيقى لترجمة الإبداع الشعرى، مجلة فصول المصرية، العددان الأول والثانى: يوليو ١٩٩١، أغسطس ١٩٩١، المجلد العاشر، عدد خاص بـ «قضايا الإبداع»، الجزء الأول.
- (٣) استعنا المصطلح من علوى الهاشمى، انظر دراسته القيمة بتشكيل قضاء النص بصرياً، مجلة الوحدة المغربية، العدد ٨٢، ٨٣، يوليو/أغسطس ١٩٩١.
- (٤) انظر: الديوان، ص، ٢٢.
- (٥) انظر: الديوان، ص، ٤٤.
- (٦) انظر: تيرى ليجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١، حيث يعالج هذا المفهوم وغيره من المفاهيم المتعلقة بجماليات التلقى، ص ٩٨ وما بعدها.

- (٧) الديوان، ص ٦٥.
- (٨) الديوان، ص ٢٩.
- (٩) الديوان، ص ١٨.
- (١٠) الديوان ص ٢٥.
- (١١) الديوان ص ٣٨.
- (١٢) الديوان ص ٣٧.
- (١٣) الديوان ص ٩.
- (١٤) الديوان ص ٢٧.
- (١٥) الديوان ص ١١.
- (١٦) الديوان ص ١٩.
- (١٧) استخدمنا مصطلح «الأنساق اللغوية» بدلاً من «المستويات اللغوية» لاعتبارين: أولهما أن مصطلح المستويات اللغوية يتسع ليشمل درجات مختلفة من اللغة تبدأ باللغة الرسمية وتنتهي باللغة العامية وبينهما درجات أخرى من المستويات، وهذا ليس محل التحليل هنا، ثانيهما أن مصطلح «نسق اللغة» ينطوي على انتظام لا يدل عليه مصطلح (مستوى اللغة) ودراستنا تنحو أصلاً إلى البحث عن ~~الأنظمة والنسقات~~ من خلال اختبار العناصر المختلفة للنص الشعري.
- (١٨) الديوان ص ٦٩، ص ٧٠.
- (١٩) الديوان ص ١٤، ص ١٥.
- (٢٠) الديوان ١٧.
- (٢١) انظر رولان بارت، لغة النص ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨، ص ١٦.
- (٢٢) الديوان ص ٢٥.
- (٢٣) الديوان ص ٢٥.
- (٢٤) الديوان ص ١٤.
- (٢٥) الديوان (١٠)، ٨٦، الديوان، ص ٢٥.
- (١١) الديوان، ص ٣٨.
- (١٢) الديوان، ص ٣٧.
- (١٣) الديوان، ص ٩.
- (١٤) الديوان، ص ٢٧.
- (١٥) الديوان، ص ١١.
- (١٦) الديوان، ص ١٩.
- (١٧) استخدمنا مصطلح «الأنساق اللغوية» بدلاً من «المستويات اللغوية» لاعتبارين: أولهما أن مصطلح المستويات اللغوية يتسع ليشمل درجات مختلفة من اللغة تبدأ باللغة الرسمية وتنتهي باللغة العامية وبينهما درجات أخرى من المستويات، وهذا ليس محل التحليل هنا، ثانيهما أن مصطلح «نسق اللغة» ينطوي على انتظام لا يدل عليه مصطلح (مستوى اللغة)، ودراستنا تنحو أصلاً إلى البحث عن هذا الانتظام والنسبة من خلال اختبار العناصر المختلفة للنص الشعري.
- (١٨) الديوان، ص ٦٩، ص ٧٠.
- (١٩) الديوان، ص ١٤، ص ٥.
- (٢٠) الديوان، ١٧.
- (٢١) انظر رولان بارت، لغة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨، ص ١٦.
- (٢٢) الديوان، ص ٥.
- (٢٣) الديوان، ص ٢٥.
- (٢٤) الديوان، ص ١٤.
- (٢٥) الديوان، ص ٨٦.

(٢٦) يستخدم علوي الهاشمي مصطلح «التشكيل المتموج» للتعبير عن أحد انتظامات شعر التفعيلة بصرياً. انظر دراسته تشكيل لفضاء النص بصرياً، مجلة الوحدة المغربية العدد ٨٣/٨٢ لعام ١٩٩٠، وكذلك يستخدم كمال أبو ديب مصطلح «المحور الشاقولي» مرادفاً للمحور الرأسى، وقد أفدنا فى السياق المشار إليه من المصطلحين.



- (٢٧) الديوان، ص ٣٢.
- (٢٨) الديوان، ص ٢٨.
- (٢٩) الديوان، ص ٤٣.
- (٣٠) الديوان، ص ٨٣.
- (٣١) الديوان، ص ٨٣.
- (٣٢) الديوان، ص ٧٤.
- (٣٣) الديوان، ص ٧٤.
- (٣٤) الديوان، ص ٤٧.
- (٣٥) الديوان، ص ٤٧.
- (٣٦) الديوان، ص ٦٣.
- (٣٧) الديوان، ص ٦٣.
- (٣٨) الديوان، ص ٩.
- (٣٩) الديوان، ص ٩.

